CINERGIE

il cinema e le altre arti

6

Laboratori Cinema e Multimedia dell'Università di Udine

FORUM Editrice Universitaria Udinese

Indice

CINERGIE

il cinema e le altre arti

n. 6, gennaio 2003

Direzione
Laboratori Cinema e Multimedia di:
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Udine;
Corso di Laurea DAMS, Gorizia;
Corso di Laurea in Relazioni Pubbliche, Gorizia;
Corso di Laurea in Scienze e Tecnologie Multimediali, Pordenone.
Università degli Studi di Udine

Comitato di redazione
Enrico Biasin, Giovanni Di Vincenzo, Leonardo Quaresima, Marco Rossitti

Redazione
Serena Aldi, Anna Antonini, Silvia Boraso, Ilaria Borghese, Gabriella Camisa, Teresa Cannatà, Valentina Cordelli, Elisa Crevatin, Marco Cumin, Francesca De Luca, Livio Gervasio, Mauro Glavina, Laura Gobbato, Aldo Lazzarato, Alessandro Marotto, Francesca Reginato, Sonia Soldera, Simona Tell, Stefano Valongo

Redazione di «Risorse Umane»
Margherita Chiti, Francesco Di Chiara, Valentina Re, Anna Soravia

Hanno collaborato a questo numero
Mathias Balbi, Stefano Baschiera, Francesco Cattaneo, Jonny Costantino, Alberto Gini, Marco Russo, Federico Torre, Laura Vichi

Redazione
c/o CINEMANTICA *Laboratorio Cinema e Multimedia dell'Università di Udine*
via Mantica, 3 - 33100 Udine
tel. 0432-556648; fax 0432-556644
cinergie@dstbc.uniud.it

Progetto e realizzazione copertina
Altrementi
info@altrementi.it

Impaginazione e Fotocomposizione
Grafikesse - info@grafikesse.it

Stampa
Lithostampa, Pasian di Prato (Ud)

Forum
Editrice Universitaria Udinese Srl
via Palladio, 8 - 33100 Udine
© gennaio 2003

La pubblicazione è stata realizzata nel quadro delle attività del Convegno Internazionale di Studi sul Cinema (Università degli Studi di Udine).

«Cinergie» è presente anche sul sito www.connesso.it

La fotografia, arte del movimento

Un intervento di Pierre Sorlin (Dissolvenze arte&cinema, Gradisca d'Isonzo, 16 maggio 2002)

Tutti lo sanno: il primo spettacolo cinematografico ebbe luogo a Parigi, il 28 dicembre del 1895. Il modo in cui si svolse la proiezione è meno conosciuto. Iniziò con l'immagine fissa di una piazza. Il pubblico, dapprima deluso, s'entusiasmò quando vide, sulla piazza, vetture e pedoni in movimento. Il cinema era dunque una fotografia in movimento. Successivamente divenne una fonte d'informazione e di divertimento, ma l'impressione iniziale rimase quella della mobilità. La differenza maggiore tra la foto – spesso battezzata immagine fissa – e il film sarebbe dunque il movimento.

Il titolo della mia relazione è volutamente provocatorio. Molte fotografie mostrano cose necessariamente fisse: che si tratti di paesaggi, di monumenti o di oggetti, ma anche quando il loro soggetto – essere umano, animale o veicolo inanimato che sia – può muoversi, esse ne congelano un momento particolare. Però, non essendo il puro risulatato di una procedura tecnica, noi non percepiamo soltanto quello che abbiamo sotto gli occhi: la nostra visione è tanto psicologia quanto fisica e dà allo spettacolo che guardiamo una dimensione diversa da quella che esiste realmente. Vorrei dunque qui spiegare come possiamo fare della fotografia un'arte dinamica, capace di suggerire slancio, velocità e sviluppo.

Due brevi premesse sono necessarie. Kafka, nel suo *Diario*, nota che l'inizio di una storia porta con sé la sua organizzazione compiuta, anche se essa non viene interamente sviluppata. Viviamo in un mondo di racconti: un incidente, un pretesto futile, a volte una frase banale, ci bastano per inventare tutta una vicenda, e una fotografia può dunque diventare l'occasione per raccontarci una storia.

D'altra parte, l'impressione di mobilità non è né evidente né semplice. Sullo schermo non vediamo un movimento. La macchina da presa, che funzioni con una pellicola o con un nastro magnetico, è incapace di cogliere uno spostamento nella sua continuità; essa registra soltanto una serie di momenti, ventiquattro o venticinque ogni secondo, ed è la nostra mente che colma le lacune e trasforma una proiezione a scatti in una progressione continua e lineare. Perché reagiamo in questo modo? Perché il movimento è un dato essenziale del nostro essere: vita e movimento sono sinonimi, e la vita perdura finché una parte del corpo si muove. La nozione di movimento, la cinestesia, ossia la sensazione della mobilità del proprio corpo e la capacità di controllarla, è un dato fondamentale dell'esistenza umana. Non ne siamo sempre consci, ma ogni stato d'animo si traduce in movimenti più o meno percettibili. Pensiamo alla nostra reazione quando, alla televisione o in uno stadio, vediamo un corridore che tenta di sorpassare quello che lo precede: il nostro corpo si mobilita, ci comportiamo come se noi stessi ci trovassimo in pista. Non c'è da stupirsi se, osservando un'immagine, siamo portati a scoprirvi qualche effetto di movimento.

Nello studio della fotografia si è molto insistito sull'idea di passato, di cosa già compiuta: l'istante fotografato è lontano nel tempo. È un concetto che immediatamente fonda il presente dell'osservatore, in contrasto con il passato dell'immagine. Però si tratta di un giudizio razionale che non esaurisce la nostra relazione con quello che vediamo. Vogliamo capire le cose o le azioni rappresentate e, facendolo, ci lasciamo coinvolgere dal contenuto, partecipiamo all'azione.

Ci sono fotografie che bloccano ogni idea di spostamento. È il caso, in particolare, dei ritratti. Un personaggio ieratico che occupa tutto lo spazio definito dalla cornice o un gruppo di persone che guarda direttamente in macchina non danno la sensazione della mobilità. Tenteremo di capire perché, ma notiamo intanto che il contenuto influisce fortemente sulla nostra comprensione dell'immagine.

L'impressione di movimento nasce a partire da un processo dialettico che combina, da una parte, le sollecitazioni, le suggestioni proposte dall'immagine, dall'altra la risposta del pubblico. Quello che vorrei studiare è il rapporto tra i segni consegnati alla fotografia e la fantasia dello spettatore.

Il caso più semplice è quello di un'azione in procinto di compiersi. Prendiamo la foto di una porzione di pubblico durante una corsa automobilistica. A destra vediamo la parte posteriore di una macchina. Ma la folla guarda già dall'altra parte, verso la sinistra, aspettando il prossimo veicolo. Qui teniamo conto della distanza percorsa e di quella che c'è ancora da percorrere; sappiamo che la macchina che sparisce sulla destra è passata davanti agli spettatori, e che tra poco un altro veicolo farà lo stesso. Ma c'è qualcosa in più: abbiamo due direzioni contrastanti, e la loro opposizione crea un'illusione di velocità. Lo vediamo non appena consideriamo il caso in cui dei personaggi in cammino o dei soggetti colti in movimento s'incrociano, oppure percorrono due strade diverse. La discordanza è particolarmente evidente se la scena viene ripresa dall'alto. Abbiamo per esempio dei cavalli che galoppano gli uni verso sinistra, gli altri verso destra; o abbiamo tre pedoni che si dirigono verso tre punti diversi. La posizione delle zampe o delle gambe ci dicono che cavalli o pedoni si muovono, ma questo non basta. La vista dall'alto crea un'altra nozione di distanza da percorrere, immaginiamo tutta una traiettoria. Soprattutto, la divergenza produce, nella nostra mente, un'esitazione: non possiamo ricostruire tutti i percorsi insieme. Con un'immagine "bloccata", per esempio con un gruppo in primo piano, la cornice ritrova tutta la sua forza, sappiamo dove dirigere l'occhio e dove fissarlo. Siamo costretti a un faccia a faccia, non possiamo vagare fuori dal quadro. All'opposto, se le persone non formano un insieme, se la relazione tra loro è meno chiara, in particolare se si allontanano, se *divergono*, allora il nostro corpo si accorda ai loro spostamenti.

Un caso particolarmente interessante è quello di una folla presa in campo medio, all'interno della quale, mentre molte persone si dirigono a destra, a sinistra o verso lo sfondo, un personaggio guarda la macchina fotografica. Certo, come in un'immagine "bloccata", c'è un rapporto diretto tra il soggetto che guarda l'obiettivo e lo spettatore. Ma questa linea di lettura viene istantaneamente contraddetta da tutti i movimenti divergenti che "evadono" dal foglio: i personaggi non sembrano imprigionati dentro la cornice, hanno la possibilità di uscirne.

L'opposizione chiusura/apertura è molto importante. Un orizzonte libero, la cui fine non si vede, sembra disponibile a ospitare un movimento verso lo sfondo. Ma l'apertura non basta; una lunga prospettiva vuota può anche suggerire l'idea di riposo. La fotografia di un prato, di un viale, di una pianura non ci invita di per sé a camminare se non vi scorgiamo una sia pur minima traccia di movimento. Un elemento isolato, viceversa, invita alla mobilità quando alcuni particolari del suo aspetto suggeriscono che si sta muovendo. Torneremo sulle attitudini che comunicano questa impressione.

Ripartendo dalle fotografie prese dall'alto, vorrei per prima cosa insistere sull'importanza dello sfasamento tra lo spettatore e l'elemento mobile in esse rappresentato. Una foto presa dall'interno di un bar, ad esempio, lascia intravedere, al di là dal vetro, un'ampia piazza

con un pedone in transito: il contrasto tra interno ed esterno è forte, il vetro preclude l'accesso all'osservatore, ma dall'altra parte il movimento è libero, non c'è nessun ostacolo. Un'altra foto mostra un lungofiume ripreso in diagonale. L'angolo di visione dello spettatore e la deformazione del primo piano isolano il testimone. Il carattere fondamentale di un campo aperto è l'assenza di una delimitazione chiara: la cornice sembra svanire, aprirsi verso l'infinito. L'importante è che quello che si svolge nello spazio centrale dell'immagine non può essere legato a quello che occupa il primo piano. Così, nel caso del bar, la piazza è indipendente dall'interno della stanza chiusa.
Sulla foto del lungofiume i vari personaggi (ciclisti e pedoni) marciano verso l'orizzonte, e il fiume che sparisce in lontananza, la luce solare e il cielo danno l'impressione che si tratti di una prospettiva illimitata. Abbiamo, con un'immagine di questo tipo, l'esempio ideale del movimento rappresentato: lo spazio, con gli alberi e il viale che fiancheggia il fiume, è fatto per la passeggiata, tutte le persone si spostano liberamente. I semiologi, in proposito, parlano di isotopia, intendendo con questa parola una concordanza tra tutti i segni inclusi in una rappresentazione. Però "coincidenza" non significa "convergenza": un elemento importante da notare è la diversità dei percorsi. Una famosa foto del fotografo svizzero Robert Frank mostra una strada di Londra durante una grigia giornata d'inverno. A destra abbiamo la coda di un furgone la cui portiera posteriore è aperta; a sinistra una persona si allontana camminando sul marciapiede. Le due direzioni contrastanti, quella della macchina verso destra e quella del passante verso sinistra, determinano una tensione. Ma lo spazio vuoto che occupa tutta la parte centrale, un po' buio e umido, è ugualmente importante: a nessuno verrebbe voglia di stare all'aperto con una simile temperatura.
I vari esempi citati mettono in evidenza alcune costanti, la più evidente delle quali è l'iscrizione dell'immagine in una continuità di movimento. Ma questo elemento, da solo, non è sufficiente, in primo luogo perché lo spazio nel quale un soggetto si sposta deve essere aperto, sia sui due lati, come se esso passasse tra lo sfondo e l'osservatore, sia sul fondo, vale a dire nella parte superiore della foto. Inoltre interviene ancora un altro elemento, ossia la necessaria divergenza tra almeno due e forse più direzioni. La foto mette a fuoco un'esperienza che lo spettatore conosce perché anche lui è abituato a camminare, correre o guidare. È vero che l'immagine è fissa, ma l'osservatore non guarda il supporto, il peso della carta; egli è soprattutto sensibile alla tensione che si sprigiona dall'allontanamento dei soggetti in movimento.
Abbiamo parlato di movimenti abbastanza semplici, rappresentati nelle immagini descritte. Le cose sono probabilmente un po' più complicate. Torniamo alla foto presa sul lungofiume. Uno dei ciclisti è ancora fermo e si china verso il suo veicolo. Non rimarrà così a lungo, prevedibilmente. Dopo aver sistemato quello che supponiamo essere un guasto della sua bicicletta, monterà in sella e partirà. La sua postura suggerisce proprio che, apprestandosi a ripartire, egli ha notato un dettaglio, si è abbassato, e tra breve si rialzerà. Per immobile che sia, la foto allude a un "prima" e a un "dopo" che non vediamo ma che siamo costretti a supporre. Questo effetto viene accentuato da un'impressione di squilibrio: il ciclista, entro breve tempo, dovrà necessariamente rimettersi in piedi. Molte foto puntano sullo stesso effetto. Un'altra, ad esempio, ritrae uno spazzino che, dall'alto del suo carretto, si sporge per raccogliere un bidone; un'altra ancora ci presenta un ragazzo che cammina sulle mani: vediamo le due immagini come un attimo di un processo che ricostruiamo mentalmente. L'esempio è interessante, perché siamo noi a pensare che questi personaggi non possono rimanere così, devono muoversi, visto che, altrimenti, cadranno. Qui capiamo bene come la nostra esperienza supplisce ad uno spostamento che non è stato raffigurato. Il nostro corpo, o più precisamente il nostro senso interno dell'equilibrio, ci fa percepire quella necessità di muoversi che costringerà tanto lo spazzino quanto il ragazzo a finire quello che avevano cominciato.
Bisogna qui insistere sull'aspetto soggettivo del nostro giudizio. Non sappiamo se lo spazzino era lento o rapido, se il ragazzo ha fatto soltanto un breve salto sulle mani o se ha camminato a lungo. La durata reale dell'azione, insomma, ci sfugge, e quindi inventiamo un percorso immaginario che corrisponde alla nostra personale reazione corporale.
I tratti rilevati finora dipendono direttamente dalla figurazione. Vedendo un gesto ci riferiamo a un'immagine anteriore che dà un senso a quello che osserviamo. Direi che, in questo caso, il rapporto si stabilisce tra l'immagine e lo spettatore. Il fotografo ha anche lui la possibilità di intervenire, non soltanto attraverso la scelta dell'oggetto e dell'inquadratura ma anche attraverso la manifestazione della sua presenza. Stranamente, l'espressione "soggettiva dell'operatore" viene raramente presa in considerazione dai teorici della fotografia, oppure si fa riferimento ad essa soltanto dal punto di vista estetico. Il fatto che l'operatore sia indirettamente presente nella foto modifica la semplice opposizione passato/presente. Il fotografo, di cui generalmente non si sa nulla, è un elemento al quale non si può attribuire una temporalità precisa: c'è, nell'immagine, qualcosa che non è finito, anche se non sappiamo che cos'è. La foto non si è fatta da sola, l'operatore ha dovuto effettuare alcuni movimenti, e l'immagine ne conserva la traccia.
La sovrimpressione di due immagini su una pellicola non evoca soltanto i gesti del fotografo. Nella stessa fotografia vediamo di spalle il macchinista di una locomotiva col paesaggio che sfila davanti a lui e, di fronte a lui, i passeggeri seduti in uno scompartimento. Per riprenderli, l'operatore ha dovuto muoversi, il suo spostamento è presente nella foto e, d'altra parte, rinvia all'avanzare del treno. L'operatore si è voluto includere nel procedere del veicolo, e la sua partecipazione, chiaramente visibile, rende evidente il movimento. Molti procedimenti sono possibili per suscitare questo effetto. Il più semplice consiste nel fotografare da un punto fisso un elemento mobile.
L'ambiente è perfettamente a fuoco, mentre il soggetto in movimento sembra piuttosto una traccia, una linea luminosa e sfocata. All'opposto, il fotografo può seguire la mobilità di un oggetto prendendo posto su un mezzo in azione: l'immagine dell'oggetto è nitida, il paesaggio è sbiadito e confuso.
L'equazione fotografia = fissità è talmente radicata che i tentativi per animare la foto sono considerati sperimentazioni di carattere scientifico o estetico. Infatti, l'esplorazione scientifica raggiunge un livello di precisione che va al di là della percezione umana; fotografata ad un milionesimo di secondo, la caduta di una goccia d'acqua diviene una forma astratta molto bella, ma immobile. I fratelli Bragaglia, che all'inizio del Novecento inventarono il fotodinamismo, volevano ad ogni costo essere riconosciuti come futuristi, e furono delusi quando le loro pretese furono disconosciute da Marinetti. Non vedevano che le loro immagini, invece di mostrare un'idea teorica del movimento alla maniera dei pittori, tendevano a restituirlo nella sua concretezza. Prima dei Bragaglia, Muybridge o Marey avevano affiancato i momenti successivi di uno spostamento: l'analisi era molto chiara, ma il suo interesse consisteva unicamente nel fatto di fissare le fasi del movimento allo scopo di

analizzarle. I Bragaglia miravano a cogliere i momenti successivi nella loro continuità. La loro famosa macchina da scrivere fotodinamica comporta tre elementi diversi: la macchina stessa, stabile; il rullo portacarta, leggermente sfumato; e una forma pallida, curva, la mano che alternativamente batte e si ritira.
All'opposto di una foto di Muybridge, l'immagine non consente di capire come lavora la dattilografa, dà soltanto un'impressione di grande velocità.
Analogamente, l'americano Harold Edgerton, col suo stroboscopio, non studiava la tecnica di un tennista ma studiava un gesto in tutta la sua ampiezza.
Con questi lavori siamo arrivati all'uso del tempo da parte degli operatori. Tempo e movimento sono strettamente legati, perché il movimento ha una certa durata e perché il vivente, incapace di stare immobile, si muove costantemente. Il fotografo che si fa presente nelle sue immagini mette in rilievo il passare del tempo. Per esempio, con l'uso dell'*open-flash* (il lampo del flash finisce prima che si chiuda il diaframma) l'operatore disegna un'aureola attorno ai personaggi (il tremolio della luce, provocato dalla durata della ripresa), e, in questo modo, crea l'impressione di movimento. Tutti i fotografi debuttanti hanno fotografato manualmente dall'alto una strada di notte. Gli edifici sono visibili, ma le automobili in transito tracciano due lunghe linee colorate, una gialla, l'altra rossa. È meno impressionante ma più rivelatorio fotografare un luogo pubblico dove la folla, molto densa, si muove con difficoltà – per esempio in una stazione all'ora di punta. La struttura dell'edificio è nitida, i volti delle persone immobili sono appena sfumati, mentre al posto di coloro che si sono spostati vediamo solo una sorta di piccola nuvola.
Un'immagine come questa sintetizza quello che volevo evidenziare, vale a dire la stretta correlazione tra vita e movimento. Non a caso gli specialisti che teorizzano il legame tra fotografia, passato e morte si servono quasi esclusivamente di ritratti. Ignorare questo aspetto sarebbe assurdo; la ieraticità di alcuni ritratti prefigura, senza saperlo, la morte del modello di cui vorrebbe immortalare le fattezze. Il difetto di un tale approccio è che enfatizza l'effetto "bloccante" della foto nell'attimo e nel concreto: il signor tal dei tali era così. Però lo sappiamo: non era in quello stato, si muoveva e cambiava continuamente posizione, proprio come facciamo noi.
Ogni foto viene realizzata a partire dal mondo esterno e l'osservatore non può prescindere totalmente dalla sua esperienza. Egli identifica gli oggetti e implicitamente attribuisce loro le proprietà che hanno nel quotidiano. Però l'osservazione dell'immagine non è soltanto un inventario. Nella misura in cui crea uno spazio figurativo, non fisico, bidimensionale, la foto diviene un universo autonomo sul quale lo spettatore può proiettare la propria fantasia. Non parlo dei deliri personali, che ci sfuggono, ma delle reazioni provocate dal contenuto stesso della rappresentazione. Per esempio, il fatto che la foto sia rinchiusa dentro la cornice o "aperta", che i personaggi siano seduti o camminino, sono dati che tutti possono riconoscere. A partire da quello che nota, l'osservatore attribuisce un significato alla foto. Gli indici che ho segnalato lo spingono a raccontarsi tutto un percorso, che non è rappresentato ma che appare ciò nondimeno necessario per comprendere l'immagine. Lo ricordo rapidamente: si tratta, da una parte, di una tensione tra gli elementi presenti nella foto e, dall'altra, di un intervento diretto dell'operatore che introduce l'idea di una temporalità.
La fotografia non è sempre un'arte del movimento. Ci sono capolavori che puntano, all'opposto, all'immobilità. Per fare soltanto un esempio, tutta l'opera di August Sander fissa la Germania degli anni Trenta all'interno di una ieraticità atemporale. La genialità di Sander consiste nel fatto di essere riuscito a fare dei suoi contemporanei i prototipi di un paese che non vuole cambiare. Ci sono anche fotografie astratte che si pongono al di là del tempo e dello spazio. Tuttavia l'evocazione del movimento è una delle virtualità della fotografia che bisognerebbe approfondire. Ai principianti si insegna come inquadrare e come centrare il soggetto. Però una volta che conoscono la tecnica, essi possono liberarsi della cornice, dell'equilibrio, della composizione per fare della fotografia un'arte dinamica.

Pierre Sorlin

La banalità del male

Roberto Succo (Francia, Svizzera 2000) di Cédric Kahan

Negli anni Ottanta un giovane mestrino mentalmente e caratterialmente instabile uccide i genitori e viene incarcerato. Fuggito dal manicomio criminale raggiunge la Francia, e qui vagabonda lasciando una scia di sangue: chi si trova ad intralciare il suo cammino ne paga le conseguenze. La casualità che segna questa storia ha una ripercussione anche sul destino del film di Cédric Kahn che del folle omicida porta il nome. *Roberto Succo* è infatti un film di straordinario valore visivo ed emotivo distribuito per niente, in ritardo o a casaccio e, di conseguenza, visto poco e male. Per molti il film resterà per sempre soffocato dall'eco della polemica che ha animato una ormai lontana edizione del Festival di Cannes (per la precisione quella del 2001), quando le associazioni di polizia francesi insorsero contro quella che pareva, sembrava, si diceva essere l'esaltazione eroica di un killer feroce. In Savoia – terra delle scorribande di Succo – si chiese di non riaprire vecchie ferite e si escluse di proiettare il film nelle sale. Ma, come spesso accade, l'intervento cautelativo basato sul non visto si rivela impreciso: nel film di Kahn non ci sono eroi e Succo non è il perno di un film *exploitation*. «Dalla stesura del soggetto, agli angoli di ripresa fino all'uso della musica la mia preoccupazione principale era che nessun aspetto del film potesse incoraggiare o assecondare le azioni di Succo»[1], e solo vedendo il film si può capire quanto il regista sia rimasto fedele a queste parole. Il suo stile visivo e narrativo è concitato, febbrile ma allo stesso tempo secco, asciutto e implacabile. Avvicina il suo soggetto, lo mostra ma non fraternizza con lui, non asseconda il suo mondo furioso e malvagio. Roberto Succo è un pericolo per sé e per gli altri: Kahn non lo dimentica e giustamente non abbassa la guardia né allenta la tensione. Mai Succo risulta gradevole, mai è affascinante e sottile come Hannibal Lecter: se costui è la summa letteraria di infiniti killer psicotici, Roberto Succo è il prodotto unico e minaccioso della realtà. Le sue imprese suscitano sgomento e, soprattutto, bisogno di marcare delle distinzioni e di elaborare delle analisi. Prima del film un libro – *Je te tue. Histoire vraie de Roberto Succo assassin sans raison* di Pascale Froment – e un testo teatrale di Bernard-Marie Koltès hanno raccolto le testimonianze e i referti, perché servono fatti quanto più possibile imparziali per capire i meccanismi che oggi attivano la ferocia di Roberto Succo e che domani potrebbero muovere quella del vicino, del collega, del parente o dell'amico. Kahn afferma la sua imparzialità sopprimendo il punto di vista dell'assassino quando questo si trova davanti alle vittime e lascia spazio solo allo sguardo dei testimoni. I corpi martoriati dei genitori appaiono solo dopo il passaggio del demone sterminatore, nella fredda constatazione dei sopralluoghi e delle foto della polizia. La donna sequestrata, violentata e uccisa,

Roberto Succo

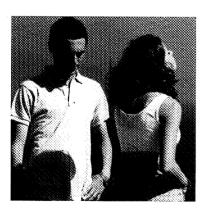
l'uomo freddato riappaiono dall'oblio in cui erano scomparsi come resti rinvenuti da investigatori sempre più vicini alla preda. Solo una madre e un figlio abbandonati nella neve sono visti con gli occhi di Succo, che li lascia sì senza auto e vestiti ma innegabilmente vivi. Il paradosso di questo punto di vista negato sono gli occhi stessi di Succo, o meglio quelli che Stefano Cassetti, straordinario attore per caso, gli presta. Nervosi ed esaltati, questi occhi guardano il mondo e ne trattengono frammenti. Auto, corpi, abiti, armi, orologi, cibi, luoghi: tutto ciò che entra in quegli occhi e piace a quel cervello *deve* essere preso. E, se resiste, va annientato. Infatti il principio che regola questo mondo individuale fatto di estremi – tanto feroce è Roberto con chi gli si oppone, tanto egli è dolce e protettivo con la fidanzata Léa – è quello infantile del vedere, del desiderare e del possedere. Le tre azioni sono una sola, indivisibile e compulsiva ossessione. Kahn non è nuovo all'ossessione e agli ossessionati, che nei suoi film si rivelano, si raccontano, si spogliano o dell'identità ufficiale – il professore de *La noia* – o di una pletora di identità fittizie – come nel caso di Roberto-Kurt. Ma per quanto profondo possa essere il denudamento non si arriva mai ad un lo vero e certo. Anzi. Il fato, la storia e di conseguenza il finale del film di Kahn chiudono per sempre gli occhi ingordi di Succo e soffocano il suo viso e la sua identità dentro un sacco di plastica nera. L'identità di Roberto Succo è pronta per il medico legale, per l'autopsia, per la fossa comune in cui vanno gli ignoti e le anime in pena.

Anna Antonini

Note

1. Intervista reperibile all'indirizzo: www.iofilm.co.uk/feats/interviews/r/roberto_succo.shtml. Il sito è stato visitato giovedì 3 ottobre 2002 alle ore 13.30.

Respiro

Respiro

Respiro

Respiro

Il respiro del mare

Respiro (Italia 2002) di Emanuele Crialese

Il sole e la luce del sud irrompono prepotentemente nell'immagine: alcuni ragazzi si muovono nell'ostile aridità del paesaggio cacciando e lottando tra loro come animali selvaggi. Far prevalere il branco, competere per la sopravvivenza, procacciare il cibo, sono i rituali simbolicamente evocati dai giochi dei giovani. Davanti a questo sfondo prendono vita le vicende di Grazia, la protagonista, dei suoi figli e di suo marito, e i problemi scatenati dallo scontro tra il vivace anticonformismo della donna e la tradizione conservatrice di un'isola.
Il luogo dell'azione, mai rivelato dal film, è Lampedusa; anche la cornice storica è indefinita, sospesa tra gli anni Settanta e l'oggi. Mancano insomma le coordinate spazio-temporali per situare la storia, che rimane quindi in bilico tra una dimensione fantastica ed un realismo tutelato dalla fisicità degli oggetti e dalla consuetudine dei gesti e delle situazioni. Ne risulta un'oscillazione tra il mito delle leggende popolari e la concretezza dei racconti d'attualità drammatica o di denuncia sociale.
Il contesto in cui si muove la vicenda è quello di un mondo rurale che quotidianamente ripete nel lavoro gli stessi gesti, e che da questi trae la propria sussistenza. Le mani ruvide sulle reti, il loro operare meccanico e sapiente, gli abiti sdruciti, la pelle bruciata dal sole e dalla salsedine: sono tutti particolari che parlano della povertà, della frustrazione, della fatica e della solitudine degli abitanti del paese.
La resa realistica dei dettagli, dei volti, l'espressività degli occhi e l'uso del dialetto si trasformano in storie contemporanee. Analogamente, lo sguardo apparentemente neutro ma al tempo stesso meravigliato, ottenuto con una macchina da presa discreta, mai troppo rivelata e retorica, dipinge storie lontane nel tempo, senza spazio e senza luogo, rimandando l'immaginario alla dimensione sempre eterna della favola.
Il film mutua dalle fiabe, dalla loro lettura analitica e dalle loro metafore, la propria attualità, approdando a un racconto che va al di là dalla trama e del realismo di base.
Infatti, come nelle favole, i personaggi si materializzano progressivamente senza eccedere nella loro caratterizzazione, prendendo forma garbatamente alla presenza di sfondi immobili e desolati quali la terra e il mare, testimoni impassibili e impotenti delle vicende umane. Queste figure si muovono sull'isola come attori su un proscenio il cui fondale è la natura, dipinta del blu e del verde smeraldo del mare, dell'ocra della terra arida, ma anche del grigio del degrado edilizio. Le figure del film, inermi contro il destino, sono mosse da forze superiori alle loro volontà, diventando simili a personaggi che interpretano storie il cui esito è già scritto.
In questo spazio le immagini si fanno più oniriche, le inquadrature subacquee rallentano il movimento dei corpi visti dal basso, evocando il teatro delle marionette in cui pupazzi sgambettanti sono guidati da fili invisibili.
Tutto è pervaso dalla luce prepotente del sud, che impietosamente evidenzia i dettagli e gli oggetti in tutta la loro forza espressiva, esaltandone la funzione significante.
Lo straordinario equilibrio raggiunto tra realismo dell'immagine-racconto e la sua astrazione surreale si gioca su più piani narrativi. In superficie c'è il racconto di una donna, le sue ansie, le sue solitudini, la sua storia, e i suoi figli. Appena più in profondità, la società, i suoi costumi, l'integrazione, il conformismo, la ribellione; scendendo progressivamente più a fondo, è trattato il rapporto uomo/natura, tra equilibri perduti e ritrovati.
A questo terzo livello narrativo l'espressività visuale raggiunge il culmine di astrattezza e poeticità. L'equilibrio perduto è rappresentato dall'aridità del paesaggio e dalla bruttezza dell'irrazionalità edilizia del nostro sud. Il grigiore del cemento di edifici mai finiti si contrappone alla compiuta e accecante bellezza dei colori del mare, della terra e del cielo.
In questi momenti, il racconto lascia spazio alle immagini, si dischiude a suggestioni visive che si sostituiscono momentaneamente alla narrazione per vincolare sensazioni ed emozioni. Cibo per gli occhi, che vince la sfida di non naufragare nel gioco stilistico e nel vuoto formalismo.
La scelta di muoversi liberamente tra diversi registri stilistico-narrativi dà l'abbrivio a questa dimensione peculiare del non-tempo e del non-spazio, dove la fisicità dei personaggi fa da contrasto al non filmabile: sensazioni, profumi, stati d'animo. La capacità di scansare un linguaggio retorico e magniloquente per esprimere l'indescrivibile (ridondanza dei dialoghi, voci fuori campo, scene esplicative) configura uno sguardo tanto lucido e misurato da riuscire a diventare poesia restando puro, nitido e incorrotto.
Per ottenere questo risultato, la trama del film sembra giocare su diverse coppie dialettiche: natura e cultura, società e individuo, tradizione e cambiamento, dettaglio e insieme, adulti e bambini, uomo e donna; ma anche realismo e astrazione.
Schiacciati dall'equilibrio di queste forze ed incarnati nei personaggi dei bambini e della donna sono le aspirazioni, le speranze, l'anticonformismo e la libertà.
L'essere donna o bambino diventa particolarmente difficile in una terra che, avara di frutti, brutalizza e castra la personalità ed i sogni dei suoi figli più anticonformisti.
Nel racconto, la coercizione che la società esercita sull'uomo è visibile nella tradizione più che nell'autorità istituzionale, rappresentata da carabinieri spaesati e impotenti, e ciò suggerisce una riflessione sulla cultura e sul modo in cui questa diventa censura nel momento in cui limita le naturali aspirazioni umane al punto tale da stimolarne la competitività.
Merito delle immagini del film, prima ancora che della sua sceneggiatura (opera dello stesso Crialese), è di riuscire a rendere questa materia tanto densa e complessa in termini visivi, ritraendo gli atteggiamenti, i piccoli gesti e le abitudini di vita, anche apparentemente di poco conto, che sono invece indice di una nascente e inarrestabile competitività.
Ricorre spesso nella pellicola l'immagine delle bande di bambini che instaurano con l'ambiente un rapporto di dipendenza e contrasto. Nutrendosi di ricci di mare e catturando uccelli, i loro gesti assumono la connotazione del furto, non la serena raccolta dei frutti donati da una natura sostentatrice e materna.
Anche i pesci lanciati dai pescatori sono occasione di agonismo, per diventare poi merce di scambio con un sogno: la possibilità di vincere un gioco alla lotteria.
L'equilibrio perduto tra uomo e natura, ma anche quello tra individuo e individuo, è il tema che ricorre più spesso e che incornicia il dramma della figura centrale del film, Grazia, una donna sola e non capita (interpretata da un'ispirata Valeria Golino). Il suo carattere spregiudicato, quasi infantile, è confermato dai suoi vestitini leggeri, dal suo fare ribelle e istintivo, quasi irresponsabile, dal suo inseparabile mangiadischi giallo, che ossessivamente intona *La bambola* di Patty Pravo. Ed è proprio il mangiadischi ad essere investito di una rilevante funzione semantica: da semplice oggetto diventa simbolo dell'animo poetico di Grazia, del suo amore per la musica, del

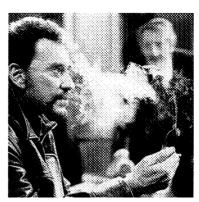
rapimento che riceve dalla sua canzone preferita (che assurge a colonna sonora di tutto il film), ma anche indice della condizione della donna e del suo stato d'animo. Il mangiadischi si fonde con l'innocenza infantile di Grazia, entrando con forza nel racconto sia come presenza fisica che sonora.
Per istinto e sensibilità, Grazia obbedisce alle regole naturali e si contrappone a quelle sociali. Fa il bagno nuda, subisce la poesia della natura e della musica, gira in motorino, ama gli animali, e per tutto ciò si scontra con le leggi di una società maschile arcaica e retrograda. Fino a quando libererà i cani randagi dal loro canile-prigione, scatenando la violenza del paese contro gli animali affamati e sentenziando la frattura definitiva con la comunità. Dovrà fingersi dispersa in mare per evitare l'umiliazione di farsi visitare da uno psichiatra. Soltanto alla fine del film il contrasto verrà sanato, durante la festa paesana che celebra il rinnovamento e la rinascita, in occasione della quale gli abitanti si tuffano in mare lasciandosi alle spalle pire incendiate di vecchi oggetti. Lì, tra i flutti, arrossati dai bagliori del fuoco, Grazia riapparirà al paese e alla famiglia unendosi al collettivo abbraccio acquatico.
Un finale in cui la potenza delle immagini si libera in un crescendo stilistico, restando a cavallo tra realismo e simbolismo e assumendo valenze diverse secondo la chiave di lettura adottata per decodificarlo. In questo quadro, dove durezza e degrado sono rappresentati dalla terra, la poesia del vivere è simboleggiata dal mare, dal blu, dal suo silenzio, dalla sua imperscrutabile profondità. Lo spazio filmico si dilata, si apre verso nuove dimensioni: il mare è visto dal di dentro, lasciando filtrare debolmente le immagini della terra, dei fuochi e del cielo come fossero un lontano aldilà. In esso i corpi fluttuano danzando nel più assoluto silenzio, cullati dalla ritmicità delle onde in un rassicurante abbraccio primordiale, liberi dalle ansie e dalle strutture che regolano la vita sulla terraferma.
Respiro si contraddistingue immediatamente per la forza del racconto e per la lucidità narrativa, tanto da comunicare una rara esigenza espressiva esaltata da un graffiante realismo e dal seducente onirismo visivo. Affascina la scelta dell'immagine rallentata, usata senza retorica, e colpisce la capacità di rendere quasi tangibili l'odore del pesce, della terra, le sensazioni della polvere e del salmastro sulla pelle.
Crialese sceglie attori non professionisti, facendoli parlare nel loro dialetto e lasciandoli il più possibile liberi di esprimersi, come Visconti in *La terra trema*; ma si avvicina anche al recente e fortunato film di Vincenzo Marra, *Tornando a casa*. Le suggestioni paesaggistiche, poi, richiamano alla memoria la Sicilia ferita di Francesco Rosi, ma anche il quadro pittorico del deperimento urbanistico meridionale tratteggiato daCiprì e Maresco. Ma la personalità del film non è oscurata dalla passione cinefila del giovane regista, e colloca nel modesto panorama del cinema italiano un film incisivo, essenziale e stilisticamente accurato.

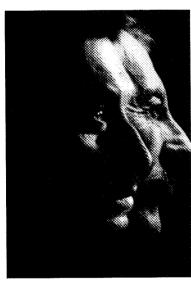
Livio Gervasio

Nell'inverno del nostro scontento

L'uomo del treno (Francia 2002) di Patrice Leconte

I am not what I am
William Shakespeare, *Otello*

Il nuovo film di Patrice Leconte è semplicemente, e sorprendentemente, una delle cose più belle viste quest'anno a Venezia. Sorprendentemente, perché l'ultimo (e, forse, anche il penultimo) film di Leconte pronosticava sviluppi tutt'altro che incoraggianti a un autore che troppo spesso ha finito per pasticciare un'ispirazione autenticamente antinaturalista con i più vieti *cliché* del "cinema poetico". Il cui limite più evidente rimane, credo, la presunzione di istituire il "senso" del film direttamente a partire da un'esasperazione di strategie retoriche che, quando non coadiuvate da un progetto di scrittura sufficientemente fondato, mobilitano l'emotività spettatoriale *dall'esterno*, in modo ingenuamente aprioristico e, quindi, intrinsecamente scorretto e velleitario. Riflessioni che inquadrano bene il contesto ospitante de *L'uomo del treno*, una *kermesse* lagunare troppo funestata dai ritardi e dalle disfunzioni che sappiamo per non diventare *refugium* per tanti, troppi "maestri" creativamente defunti o agonizzanti (impossibile citarli tutti: Holland, Cavani, Bodrov...), tutti diligentemente impegnati a tracciare un bilancio istruttivo, anche se del tutto involontario, della crisi sempre più generalizzata che ad ogni latitudine ha travolto consolidati modelli autoriali. Fossimo detrattori solo un tantino più audaci, diremmo che mancava solo Wenders. Invece c'era Leconte, e come poteva non rispondere all'appello il più compromesso di tutti, da molti anni e molti film ormai precipitato dai critici di mezzo mondo nel limbo delle promesse mancate, gran cerimoniere della carineria più stucchevole e fumosa convocato a infliggere alla deprimente pochezza del palinsesto il colpo di grazia più sfacciatamente pacchiano e dozzinale? Invece il francese stupisce tutti, con un film troppo intelligente per essere ruffiano (certo: troppo ruffiano per essere intelligente, potrebbe pur sempre obiettare qualcuno). Molto del merito va senz'altro alla scrittura vibrante e nervosa di Claude Klotz (prolifico e — da noi — misconosciuto scrittore, autore di gialli mitici, racconti umoristici e romanzi parodistici) — già sodale del nostro per quello che rimane l'episodio più felice della sua ormai vasta filmografia (*Il marito della parrucchiera*) — che imbastisce una sceneggiatura "caterpillar", formidabile saggio di seduzione e affabulazione.
Il soggetto non deroga dalla più classica *fabula* lecontiana, con l'azione appannaggio di un nucleo ristretto di personaggi (due protagonisti e pochi comprimari) che agiscono pulsioni e desideri su uno sfondo tanto stilizzato (storicamente, geograficamente, politicamente) da sfiorare l'indeterminazione. D'altronde la non "situabilità" della storia è principio strutturante di tutta la poetica del regista francese: i suoi racconti sono viaggi di formazione che accadono sempre nella dimensione di un quotidiano fiabesco e rarefatto.
L'uomo del treno non fa eccezione, sin dal titolo da "etichetta sotto il quadro" immediatamente assimilabile al minimalismo poetico dei tanti attanti patologicamente unidimensionali, costretti ad agire tutto il loro potenziale trasformazionale entro i limiti statuiti dalla funzione cui li ha inchiodati l'economia del racconto (per cui Jean Rochefort sarà sempre "il marito della parrucchiera", Vanessa Paradis, "la ragazza sul ponte", Auteuil e Kusturica per sempre vittime di "una amore che non muore"). Solo che "l'uomo del treno" (Johnny Halliday, il più bravo "non attore" lecontiano, oltre che promotore del progetto) trova un suo alter ego in un altro uomo (infallibile, come sempre, Jean Rochefort), uno che i treni li guardava soltanto passare (ogni riferimento a Simenon è, ovviamente, deliberato e intenzionale).
Nello specifico si tratta di Milan, truce e laconico rapinatore di banche che l'ennesimo treno depone sull'ennesima banchina dell'ennesimo paesino di provincia all'alba livida e azzurrognola dell'ennesi-

L'uomo del treno

L'uomo del treno

L'uomo del treno

L'uomo del treno

ma giornata della sua vita da cane sciolto, e di Manesquier, azzimato e sedentario professore di letteratura francese oramai rassegnato ad ammuffire nel tepore del suo bel salotto sfogliando pregiati libri di stampe con i piedi ben calzati nelle sue pantofole di velluto. L'arrivo in paese di Milan non risparmia allo spettatore nessuno degli indicatori di genere del caso. Infagottato nel suo cappotto sgualcito, con passo dinoccolato, l'uomo del treno incespica stancamente per le vie del paesino deserto già insidiate dalle lunghe ombre del crepuscolo. Ma – primo dei tanti depistaggi con cui Leconte spiazza lo spettatore – lo straniero (ancora) senza nome non fa irruzione in un saloon, bensì in una farmacia, alla ricerca di un analgesico in grado di alleviare una tormentosa emicrania. Ed è qui che conosce il suo loquacissimo anfitrione, intento a onorare l'ennesima incombenza della sua grigia sedentarietà prima di rintanarsi nella sua bella villa vuota. I due si conoscono, si studiano e cominciano ciascuno a invidiare la vita dell'altro. Da questo momento in poi, il destino concede loro tre giorni per immaginare le possibilità dell'esistenza che non hanno vissuto, prima di restituirli ai rispettivi capolinea (l'esito fatale della rapina alla banca locale per il primo, di un'infelice intervento chirurgico per il secondo), perché, si sa, mellvillianamente tutte le ore feriscono, ma l'ultima uccide.

È dunque sulla reciproca attrazione di due stereotipi assestati su una simmetria esistenziale (non meno che letteraria e cinematografica) speculare che la storia di Klotz imposta un'interazione di cui esplora le possibilità con virtuosistica densità di registri, toni, situazioni. Perché Milan e Manesquier, appunto, prima che persone sono personaggi, e in quanto tali albergano un retroterra iconografico diverso. Il primo è il *polar*, Simenon, il western (direttamente evocato dall'incipit). Il secondo la commedia sofisticata alla Sautet, il motto di spirito più pungente e mordace, il doppio senso e l'ironia sferzante venata di cinismo, misantropia e disfattismo del miglior cinema francese. Ma, è opportuno sottolinearlo, Leconte è un regista fondamentalmente classico, ama i suoi personaggi, li consegna malvolentieri alla seduzioni intertestuali. E così il fascino del film riposa sulla capacità di armonizzare due istanze di scrittura diverse, di coordinare due movimenti successivi e due spinte contrastanti nella gestione del racconto. Sicché, ad una prima fase "di apertura" interessata a esplorare le possibilità del dialogo tra due universi filmici apparentemente incommensurabili ne succede una seconda, di controllo e normalizzazione del materiale. In questo modo nulla appare forzato, la scrittura libera forme e sprigiona suggestioni per poi riassimilarle subito alla storia, ossia ne sonda tutte le possibilità e poi le lascia rifluire su persone vive e situazioni credibili, preservando al tempo stesso tutta la ricchezza e il dinamismo delle loro articolazioni.

Il motivo di maggior interesse del film mi sembra davvero consistere in questa capacità di riaggregare con levità quasi mozartiana alla geometria drammatica di base una quantità impressionante di ammiccamenti filmici, tutti stipati a coordinare un'audacissima e spericolata coreografia del *senso* lungo una fune sempre tesa sul baratro dell'inverosimiglianza e dell'eccesso, dell'esagerazione barocca o dell'enfasi farsesca. In realtà, come si è detto, tutto si tiene sorprendentemente, e il gioco di fugaci spinte centrifughe e fulmineee giustificazioni centripete incastra ad arte ironia e lirismo, disincanto e romanticismo, ritmo e distensione, neutralizzando ogni illazione circa l'autoreferenzialità postmoderna del giochino combinatorio e riaffermando la forza di un racconto che, nonostante tutto, rimane pienamente classico, ossia consapevole della funzionalità emotiva dei propri meccanismi di significazione: il piacere intellettuale indotto dalla riconoscibilità del *cliché* non realizza alcun distacco, non nuoce mai, insomma, all'identificazione proiettiva dello spettatore con i personaggi.

E Leconte, si dirà? Leconte si adegua: intuisce, per sua stessa ammissione, la convenienza di non prevaricare un testo già compiutamente risolto e compatto, e disciplina il calligrafismo che negli ultimi film finiva per somigliare a un salvagente troppo pesante per non affondare anche il naufrago. Detto e considerato questo, la misura di quest'adeguamento è appassionata e partecipe, mai pedissequa e svogliata, e l'apparente sobrietà figurativa non va mai a detrimento di una precisa elaborazione del profilmico. Se la regia di Leconte sembra più trasparente è solo perché ora la sua ingerenza è pienamente legittimata dalla necessità interna del testo. L'antinaturalismo, anzi, a ben vedere, è convocato nella sua accezione più piena ad arricchire la gamma già estremamente vasta di corrispondenze e di interferenze. Così la prassi dello sdoppiamento interessa la forma non meno che il contenuto, con due diverse dominanti cromatiche (un viraggio bluastro livido, slavato e metallico per Milan, tonalità calde e autunnali per l'ovattata e aristocratica quiete di Manesquier) e due diversi generi musicali, concertati ad arte da Pascal Estève (un blues slabbrato e desertico alla Ry Cooder per Milan, una struggente partitura d'archi alla Schubert per Manesquier). L'esplorazione delle modalità variabili e ascendenti di questa reciprocità (che, come si è detto, è formale non meno che esistenziale) è il banco di prova sul quale il film di Leconte rischia un afflato quasi sperimentale: quando i due protagonisti spartiscono la scena suoni e colori collidono, dialogano, si accordano imprevedibilmente. Ogni carattere alberga, in potenza, l'altro; nulla è ciò che sembra e la *com-prensione* abita proprio il chiasmo (figura del film tutto), laddove i protagonisti muovono di continuo l'uno verso l'altro per scambiarsi le maschere (le forme) con cui interpretare l'assurdo gioco della vita: non solo il professore avventuriero e il cowboy pantofolaio, quindi, ma anche la sorella di Manesquier che, adeguatamente stuzzicata, prorompe in un liberatorio insulto rivolto a un marito imbalsamato e a un'esistenza (la sua) troppo condiscendente e remissiva, così come il ladro complice di Milan, che improvvisa una magnifica lezione di storia dell'arte e di rimpianto.

La misura classica di Leconte e Klotz consiste anche nell'aver compreso l'inattuabilità di una reversione totale dei ruoli, e dunque nell'aver saputo conservare alla vicenda una veromiglianza che giova non poco alla struttura del film: l'attempato e malandato Manesquier non farà mai irruzione in una banca armato fino ai denti (anche se Milan riuscirà a impartire una bella lezione su *Eugénie Grandet* al giovane allievo di Manesquier). Lo scambio rimane alluso da quel finale "incerto" che alcuni non hanno apprezzato, nel montaggio alternato che scruta i protagonisti mentre accordano i loro strumenti su un nuovo spartito, dopo quella "resurrezione" contro il destino, licenziosa e passibilmente simbolica, che insinua l'oltraggiosa convinzione che la vecchiaia non rappresenti il crepuscolo del desiderio ma l'alba di una consapevolezza rinnovata. E che la morte, di conseguenza, non sia che l'ultima *soglia* che bisogna varcare per rinascere a nuova vita. Riscrivere il romanzo della propria vita, sembra volerci dire Leconte, è non solo possibile ma necessario, se solo nutriamo ancora la pretesa, ingenua e romantica, di *capire*. «Io è un altro», ammoniva Arthur Rimbaud. Bentornato Leconte.

Giovanni Di Vincenzo

Pedagogia dello sguardo

Il figlio (Belgio, Francia 2002) di Luc e Jean-Pierre Dardenne

Olivier (omonimo dell'attore che l'interpreta, Olivier Gourmet, Palma d'Oro a Cannes: perché se della *verità* il nostro cinema vuole parlare, sembrano insinuare i registi, dovremmo chiamarlo diversamente?) è responsabile del reparto falegnameria di una scuola di avviamento professionale. L'incipit del terzo film dei Dardenne ci dice di una quotidianità operosa e tormentata: un colloquio con l'ex moglie, da cui apprendiamo che la donna, incinta di un altro uomo, lo ha lasciato; la ritualità meticolosa di un privato fatto di poche, solitarie abitudini; l'attenzione e la dedizione che l'uomo profonde nel proprio lavoro, unico microcosmo sociale che accoglie le sollecitazioni di un investimento emotivo che rimane (nonostante tutto) necessario.

Tutto allude alla rivelazione di un trauma che i Dardenne sapientemente trattengono, almeno fino al punto in cui il protagonista confessa finalmente alla moglie di avere riconosciuto in uno dei suoi giovani e taciturni apprendisti l'assassino (che evidentemente è appena uscito da un istituto di correzione, dopo avervi scontato cinque anni di detenzione) del loro unico figlio.

Senza alcun bisogno di sbandierare "dogmatiche" quanto pretestuose dichiarazioni d'ascesi (si è visto quante e quali licenze, per giunta con risultati interessantissimi, von Trier continui programmaticamente a concedere al proprio *vademecum* integralista), i due belgi riescono ancora una volta a riconciliarci con un cinema d'autore orgogliosamente severo e radicale. Che, appunto, è quello così *fondato* eticamente da bastare a se stesso. Ovvero quello in cui il punto di vista morale rifulge e si esalta mediato da un magistero stilistico di infrangibile spessore naturalistico. Nessuna sottolineatura emotiva (totale assenza di musiche, recitazione minimalista e quasi afasica, ma bressonianamente funzionale alla poetica), nessun ammiccamento retorico (dialoghi prosaici e totalmente inessenziali perché, inevitabilmente, la parola è del tutto impotente a dire – e tanto meno a esorcizzare – il dolore), nessuna indicazione di lettura che non sia direttamente inscritta nella *materialità* di fatti svolti con impassibile rigore documentaristico (interminabili piani sequenza con la camera A-Minima – sorta di *steadycam* di recente invenzione – inchiodata alla nuca del protagonista, esasperazione "modernista" del pedinamento di zavattiniana memoria).

Veramente, con quest'ultimo film l'intransigenza dei Dardenne ha condotto una scrittura cinematografica tra le più limpide a uno stadio di scarnificazione drammaturgica e di incandescenza etica così avanzato da far somigliare persino il Ken Loach più arrabbiato a Sally Potter.

I dispositivi di continuità tematica con l'opera precedente sono sotto gli occhi di tutti (la periferia degradata, un proletariato vessato dalla sfortuna). La variazione dell'asse focale è a prima vista impercettibile, ma assolutamente essenziale per intercettare le nuove coordinate di un discorso che ha il coraggio politico di dichiararsi incapace di scindere "sacro" e "profano", di pensare alla Grazia in termini genericamente astratti e non immediatamente suffragati da una solidarietà materiale tra i corpi. Concetto, questo, che appunto trova occasione di declinarsi in forma quasi letterale e al contempo di scansare ogni irrigidimento dimostrativo. Innanzitutto perché qui la tragedia è poco "sociale" (non solo Olivier ha un lavoro, ma lo ama moltissimo) e molto "personale" (Olivier ha perduto un figlio): il dolore è individuale ed esistenziale. Poi, e soprattutto, perché qui i Dardenne aprono subito uno spiraglio alla speranza, e lo chiamano proprio "lavoro". Esattamente ciò che commisurava tutto l'accanimento persecutorio del destino sui protagonisti dei film precedenti (disoccupazione, sfruttamento, miseria, alcolismo) diventa ora opportunità salvifica di riscatto, spiraglio vitale che istituisce uno spazio dialogico e i presupposti di un'affettività transitiva (magistrale la sequenza in cui il "padre" misura intuitivamente ma con millimetrica precisione la distanza *materiale* che lo separa dal "figlio"). Insistere sulla ritualità positiva e aggregante dell'artigianato, insinuare la praticabilità dello scambio relazionale nei modi e nelle forme della trasmissione di un sapere manuale assurge finalmente a forma di compromesso del soggetto con il mondo. La fisicità, insomma, come espressione primaria di un'irrequietezza e di un "bisogno" che installano la comunicazione, e dunque il *senso*, sulla premessa ineludibile dell'interazione tra i corpi, sulla loro cooperazione costruttiva e materialmente verificabile. Corpi in movimento: nient'altro che questo è *Il figlio*, l'esito più alto di un progetto cinematografico fondato sulla profonda fiducia nel principio di proporzionalità inversa che sostiene il rapporto tra economia espressiva e potenza emotiva.

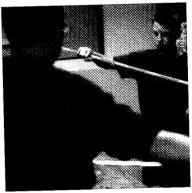
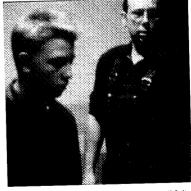
Per tutto questo i Dardenne rappresentano oggi forse il più coriaceo avamposto di un modello di coerenza (non solo cinematografica) fieramente antitetico (direi antagonistico) alla prassi ricattatoria che, squadernando con scellerata disinvoltura un arsenale demagogico puntualmente gabellato per indice di autorialità poetica (la "bella immagine", i dialoghi intrisi di letterarietà artificiosa e inverosimile, lo psicologismo di seconda mano, la musica come pleonastico "stimolatore" di emozioni, indotte per riflesso condizionato), conduce lo spettatore esattamente laddove costui si aspetta di arrivare. Nulla è scontato, e tutto è possibile ne *Il figlio*. Le vere intenzioni del falegname Olivier, quando conduce il ragazzo in aperta campagna con il pretesto di una gita domenicale fuori porta, rimangono precluse (a noi come, forse, persino a lui) fino a quella fine che non è una fine, ma, forse e piuttosto, l'inizio di un *qualcosa* che la brutale perentorietà di uno stacco netto sul nero dei titoli di coda sottrae d'un colpo ad ogni sentimentalismo voyeuristico per restituirlo al silenzioso pudore (ecco: pudore e rispetto) che è cifra espressiva e grandezza del film tutto.

Così, l'umile e laborioso artigianato (professionale ed esistenziale) di Olivier, quell'ostinato e irragionevole impulso a "costruire" ad ogni livello, allude direttamente al *modus operandi* dei Dardenne. Come già in *La promessa* e in *Rosetta*, essi raggelano la messa in scena sfiorando quel famigerato "grado zero" che, proprio in virtù di un'assoluta *ordinarietà* (quindi *autenticità*) strutturale (volti veri, situazioni vere, sapiente orchestrazione dei tempi con brani di puro comportamentismo che, imprevedibilmente e senza soluzione di continuità, rifluiscono in pura drammaturgia e viceversa, allertando di continuo lo spettatore sulla necessità di una partecipazione attenta e consapevole a *tutto* ciò che vede), impone allo spettatore la *straordinarietà* della sua tesi. Bazinianamente, solo dall'assoluta *verità* del contesto il *miracolo* (che qui è quello, squisitamente laico, del perdono) trae (e abbatte sullo spettatore) tutto il suo rivoluzionario potenziale catartico. Per questo *Il figlio*, oltre che saggio di limpidezza etica indiscutibile, è, al tempo stesso, una preziosa lezione di pedagogia dello sguardo.

Giovanni Di Vincenzo

Il figlio

Il figlio

Cinema di carta
Storia fotografica del cinema italiano

L'abbondanza inutilizzabile

Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Edizioni Falsopiano Alessandria 2000, pp. 436.

Da sempre l'immagine cinematografica si specchia nella nitida fissità di un misconosciuto *Doppelgänger*: la fotografia di scena. L'istituzione cinematografica non può fermarsi alla semplice produzione del film: il film deve essere distribuito, acquistato, visto, desiderato — il film ha dunque bisogno della pubblicità. E la pubblicità ha bisogno di immagini. Ma i fotogrammi filmici non si prestano tecnicamente alla riproduzione di immagini fisse, occorrono delle fotografie scattate appositamente: la fotografia di scena, appunto.

Dalla metà degli anni Ottanta, e soprattutto nel corso degli anni Novanta, la fotografia di scena ha ricevuto quell'attenzione critica che tanto a lungo le era stata negata, parallelamente ad una fioritura di esposizioni, retrospettive monografiche, concorsi e rassegne collettive. Infine, nell'estate del 2000, compare un'opera apparentemente definitiva, dalle caratteristiche insolite per il panorama editoriale italiano: il massiccio volume di Dario Reteuna, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Edizioni Falsopiano (Alessandria).

L'accoglienza critica sulla stampa specializzata è in genere positiva. Il volume fa impressione: grande formato, alto numero di pagine, ottima stampa, un buon numero di illustrazioni, e molto, molto testo. Però è caro: lire 120.000 (euro 61,97)! Ma si sa, l'editoria di cinema è molto settoriale, le tirature sono basse e i costi sono alti. L'editoria fotografica, poi, è cara per definizione — e questo è molto più un libro di fotografia che un libro di cinema.

Il minimo che si possa dire del suo autore, Dario Reteuna, è che non ricorre spesso nelle bibliografie specializzate dei libri sul cinema. E nemmeno, sembrerebbe, in quelle dei libri di fotografia. Chi è dunque l'autore di un'opera tanto ambiziosa, originale, vistosa e impegnativa? Lo si apprende dal risvolto di copertina: «Dario Reteuna vive e lavora a Torino, dove è nato nel 1945. Storico e tecnologo della fotografia, fa parte del Comitato Tecnico del Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari di Firenze e collabora assiduamente con la Fondazione Italiana per la Fotografia di Torino. È autore di articoli, saggi e pubblicazioni su riviste, giornali e periodici specializzati. Nel corso di oltre venticinque anni di attività ha curato manifestazioni e mostre a carattere nazionale. È docente di Storia della Fotografia presso l'Istituto Europeo di Design di Torino».

Peccato che la competenza tecnica dell'autore finisca per essere messa in dubbio proprio da quello che lui stesso scrive. Spiegando come le foto di scena di *Non c'è pace tra gli ulivi* riprodurrebbero l'effetto del *panfocus* utilizzato nel film dall'operatore Portalupi, afferma: «il fotogramma cinematografico negativo e positivo, del film a 35 mm, era delle stesse dimensioni del fotogramma ottenibile con l'utilizzo di un apparecchio Leica (formato 24x36 mm), e questo consentiva, a parità di ampiezza visuale di campo inquadrato, di trasferire nella fotografia di scena, tramite l'uso di un appropriato obbiettivo grandangolare (e la forza della Leica era soprattutto l'intercambiabilità delle ottiche), un'immagine avente le stesse caratteristiche visuali, contenutistiche e strutturali, di quella filmica. Si realizzava così con due differenti mezzi tecnici di ripresa una sorprendente e coincidente identità di visione» (p. 193 — la citazione è letterale, la punteggiatura è dell'autore).

Ho riletto questo brano diverse volte, non rassegnandomi a credere ai miei occhi. «Dimensioni»? Parla proprio di stesse *dimensioni* del fotogramma, non di stesso *formato della pellicola*. Un fotogramma *cinematografico* di 24x36 mm? Più alto che largo (la pellicola, nel cinema, scorre in verticale)? È un'enormità, e proprio su uno dei problemi fondamentali della fotografia di scena: la differenza tra fotogramma filmico e fotogramma fotografico. Non può essere che una svista, mi dico — altrimenti vorrebbe dire che non ha mai visto dal vero una pellicola cinematografica. E sia, allora: è una svista, può capitare. Però di sviste ce ne sono altre.

Ad esempio, già nella pagina seguente, a proposito della scomparsa, in seguito alla diffusione del piccolo e medio formato, della pratica di bottega del ritocco del negativo, si legge: «Pertanto una cura formale approssimativa, la mancanza di ritocco, e una perdita di effetto plastico o di volumetria, dovuto alla *compressione* dei piani, provocata dall'uso di piccoli formati che *appiattivano* prospetticamente i soggetti, unitamente ad un diverso utilizzo delle luci, modificarono profondamente l'aspetto della fotografia di scena» (p. 194 — la citazione è letterale, i corsivi sono dell'autore). L'uso dei piccoli formati appiattirebbe prospetticamente i soggetti? E quando mai? L'uso di negativi più piccoli può influenzare variabili come la nitidezza, la visibilità della grana, la profondità di campo, ma certo non la resa prospettica dei piani e dei soggetti, che dipende unicamente dalla lunghezza focale degli obiettivi utilizzati (compressione nel caso dei teleobiettivi, ecc.): è una nozione elementare di tecnica fotografica. Un'altra svista? E sia pure, può succedere (anche se questo libro comincia a sembrare un po' sfortunato). Ma non è l'ultima.

Parlando del celebre fotografo di scena Pierluigi Praturlon come autore delle foto de *La ciociara*, Reteuna scrive: «Pierluigi [...] riesce, servendosi del "mosso", come segno e metafora espressiva, anche a connotare alcune inquadrature del film in tutta la loro evidente drammaticità. Ciò gli è consentito dall'uso di materiali ad alta sensibilità, tali da poter utilizzare tempi relativamente brevi di otturazione. Congelando così il movimento nel suo divenire, le foto più efficaci ed espressive di questa serie, sposano e fanno accettare l'ideologia e la forma dinamizzata di un "mosso", rompendo delle convenzioni e realizzando un prodotto che solo qualche anno prima sarebbe stato considerato quasi sacrilego» (p. 280 — la citazione è letterale, punteggiatura e lessico sono dell'autore). Anche questo brano l'ho riletto più volte: strano, ho pensato, sembra suggerire che i tempi brevi di otturazione favoriscano l'effetto di "mosso", mentre, com'è ovvio, accade esattamente il contrario.

D'accordo: è un'altra svista, dettata certamente dalla fretta: l'argomento è complesso, Reteuna scrive molto — anzi moltissimo —, il libro è nato in un tempo miracolosamente breve (circa due anni), difficile dare la dovuta attenzione a tutto. Ma proprio qui è il punto: un testo che si pretende scientifico, ma scritto in fretta, con sviste evidenti e consistenti anche per gli occhi di un lettore non dico specializzato ma appena informato sull'argomento, è peggio che inutile: è *inutilizzabile*. Infatti, se è facile scoprire inesattezze molto gravi in quei pochi punti che rientrano nelle proprie personali capacità di verifica — per forza di cose limitate ad ambiti circoscritti — come fidarsi di tutte quelle informazioni — la maggior parte — che esulano dalle proprie competenze, e che costituiscono l'unico motivo di interesse di un libro come questo? In *Cinema di carta* c'è di che mangiarsi le mani, perché il testo è ricchissimo di informazioni, dati, ragionamenti: ma cosa si può prendere per buono e cosa no? Il ricco apparato iconografico, certo, mantiene un suo valore, una sua utilità, ma tutto il resto?

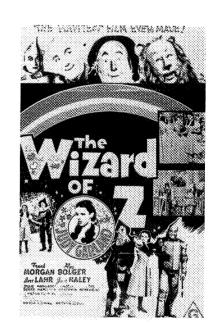
Aldo Lazzarato

Introduzione di Dario Argento

Edizioni Falsopiano

Oltre l'arcobaleno. Oltre l'illusione

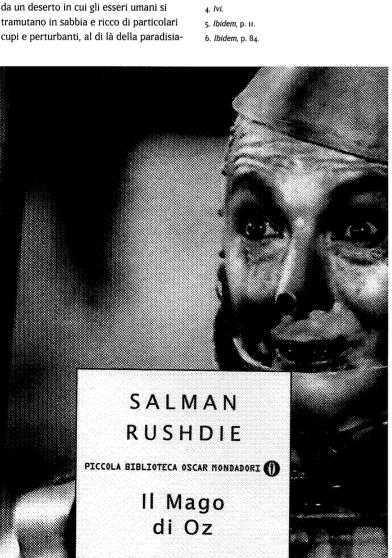
Salman Rushdie, *Il Mago di Oz*, Mondadori, Milano 2000, pp. 111.

La decisione obbligata di sospendere l'edizione del 1939 del Festival di Cannes a causa dello scoppio della seconda guerra mondiale arrivò nel momento in cui i film da presentare quell'anno erano già stati selezionati. Nella ricca lista di titoli figurava anche *The Wizard of Oz*, il film di Victor Fleming arrivato nelle sale cinematografiche statunitensi dalle fastose scuderie MGM quello stesso anno.
A sessantatré anni dalla mancata consacrazione (o forse no, chissà...) sulla *Croisette*, il Festival di Cannes decide di rendere omaggio a *Il Mago di Oz* e agli altri film del '39 presentandoli in una sezione speciale dell'edizione 2002 recante titolo *Sélection 1939*.
È a questo punto, proprio mentre la *Montée de Marche* si illumina di luce verde smeraldo spalancando benevola le porte a Dorothy e compagni, che la mente torna a tutto quanto è stato detto e scritto su *Oz*. Basta infatti effettuare una piccola ricerca per accorgersi che tra saggi, dissertazioni più o meno intellettuali(stiche) e interi libri quella che si ha di fronte è una quantità disumana di materiali più o meno legittimi e validi.
In mezzo a questo magma indistinto, spicca, luccicante come le *Red Ruby Slippers* indossate da Judy Garland nel film, il bel saggio *The Wizard of Oz* di Salman Rushdie, a quest'ultimo dedicato e pubblicato, nell'edizione originale, all'interno della BFI Classic Collection, la collana di cinema, direttamente curata dal British Film Institute, che raccoglie singoli studi monografici su importanti opere cinematografiche del passato.
Un brevissimo testo (poco più di un centinaio di pagine) ma interessante e di piacevole lettura, che si articola in due sezioni: un breve e spassoso "racconto" dal titolo *All'asta delle scarpette rosse*[1], e una più corposa sezione, il *Breve scritto sulla magia*, vera e propria analisi del testo filmico.
Lasciando completamente scivolar via la questione dell'adattamento cinematografico a partire dal libro di L. Frank Baum, Rushdie si concentra invece quasi esclusivamente sul film, senza fortunatamente riconoscersi nel ruolo, che non gli compete, del preparatissimo studioso di cinema, bensì calandosi perfettamente nei panni di un adulto che con occhio amorevole e malinconico si rivolge ad un piccolo tassello del proprio passato, ancora in grado comunque di animare il presente. L'idea alla base di tutto il saggio, e cioè che *Il Mago di Oz* non sia esclusivamente un'opera per bambini e che, anzi, si configuri come una puntuale riflessione metaforica sull'esilio, è assolutamente condivisibile, e proprio muovendo da essa non è difficile riconoscere in Salman Rushdie, scrittore costretto a vivere in clandestinità a causa della condanna a morte emessa nei suoi confronti dagli ayatollah dell'Iran nel 1989 in seguito alla pubblicazione de *I versetti satanici*, un autore-personaggio ideale al quale rapportare l'intera analisi. Tutto il testo si trova quindi in bilico tra un'accorata e sentita riflessione sulla vita stessa e una lettura specifica del film e della sua storia, coi suoi modi e risultati di proiezione, indagata da molteplici punti di vista, alternando nuovamente particolari autobiografici a momenti di interpretazione vera e propria del film, sostenuti quasi sempre da una chiave di lettura fortemente psicologica, che però non si prende mai troppo spocchiosamente sul serio e che, anzi, basa la sua efficacia proprio sull'ironia con la quale il materiale viene analizzato.
Tra gli spunti offerti dal saggio, senza dubbio interessante ed originale, specie per l'attuale momento storico che vede crescere l'attenzione verso la cinematografia indiana, sembra essere la comparazione che Rushdie propone tra *Il Mago di Oz* e la produzione *fantasy* di "Bollywood"[2], con la notazione di come il film di Fleming, così stravagante all'epoca della sua uscita in sala per gli occhi sognanti di un bambino occidentale, risultasse invece, per un piccolo spettatore di Bombay, una cosa del tutto naturale, alla quale egli era ampiamente abituato, dati i già collaudatissimi episodi presenti nella cinematografia del suo paese. Due, tuttavia, sono le rilevanze culturali che appartengono al film di Fleming e che Rushdie intelligentemente sottolinea. La prima concerne il totale "secolarismo" che avvolge *The Wizard of Oz*, privo com'è di ogni riferimento alla sfera del religioso e di un eventuale valore cultuale di cui i personaggi (il Mago o le streghe, ad esempio) avrebbero potuto essere investiti se il film fosse stato girato in Oriente, proprio perché lontano dall'immaginario cinematografico indiano popolato da figure divine o demoniache, comunque divinizzate, detentrici di immensi poteri, che scendono tra gli esseri comuni per interferire o contribuire allo svolgersi delle loro personali vicende. La seconda rilevanza riguarda invece quella che Rushdie definisce una «condizione di qualità»[3]: la differenza di considerazione e di riconoscimento estetico-artistico attribuita comunemente alle produzioni di Hollywood e a quelle della sua gemella asiatica. Un turbine di colori *kitsch*, queste ultime, al quale corrispondono per *Oz* colori altrettanto inverosimili e forse di cattivo gusto, ma di certo esaltati e caricati di tutto il potere unico e scintillante della grande industria statunitense, con le sue stelle e i suoi bei numeri musicali e, soprattutto, con la presenza fondamentale di una dimensione di verità immaginativa che Rushdie non ritiene lontana dalla nozione di arte *tout court*[4].
Al di là di questo curioso paragone, l'analisi di *The Wizard of Oz* si orienta poi verso uno studio più "classico". Così, partendo dal riconoscimento di una dimensione archetipica propria del testo, viene sondata anche la mutevole relazione tra la vicenda e i vari personaggi. Il viaggio di Dorothy e dei suoi amici in terra di Oz, di conseguenza, non viene solamente visto come percorso iniziatico, ma etichettato di volta in volta come una sorta di parabola della condizione migrante e di mito della casa mobile, desiderio del partire contro l'attaccamento alle proprie radici. La forza propulsiva della storia, dice Rushdie, sta tutta nell'inadeguatezza propria degli adulti che obbligano i bambini a prendere in mano da soli il proprio destino[5]. Così Dorothy, cuore del Kansas, forza della natura e detentrice di un potere reale, compie un viaggio, fisico e metaforico, che la vede crescere e cambiare prima di far ritorno al proprio paese. Un cambiamento, tuttavia, che non tutti sono disposti ad accettare nel momento in cui il viaggio si conclude. Gli adulti, gli amici e i parenti che Dorothy può finalmente riabbracciare nell'ultima sequenza del film, non credono affatto al fantastico viaggio che la bambina dice di aver compiuto e cercano anzi di demotivarla in questo suo slancio pieno d'amore verso nuove dimensioni della vita stessa. «Solo un sogno»: ecco quello che è stato secondo loro, ciò a cui noi spettatori abbiamo assistito. Una possibilità che naturalmente Dorothy non è di certo disposta nemmeno a prendere in considerazione, difendendo le sue consapevolezze e iniziando una nuova ribellione (alla quale i titoli di coda, che prontamente appaiono sullo schermo, ci impediscono di assistere), che si ricollega, quasi seguendo un moto circolare, alla furiosa protesta iniziale che aveva dato inizio al viaggio verso Oz.
Questo finale, così svilente e senza speranza, secondo una prospettiva davvero malinconica, costituisce secondo Rushdie

The Wizard of Oz

uno dei momenti più fastidiosi e moralistici del film, il quale ci vuole convincere di come Dorothy non avesse alcun bisogno di intraprendere un viaggio alla ricerca di qualcosa di non ben definito (un luogo tutto suo, un suo posto nel mondo, forse...), e di come, per di più, la piccola non avesse alcun diritto di arrabbiarsi una volta tornata nel Kansas, considerando valida la teoria per cui la perdita di qualcosa che in verità non si è mai posseduto non costituisce una vera perdita.
La pronta riflessione di Rushdie, leggibile senza dubbio anche politicamente, pone l'attenzione sul fatto che abbandonare l'infanzia significa anche allontanarsi dall'illusione di avere una "casa", un punto collocabile in un luogo ben definito, e sul come, diventando adulti, ci si renda conto che ciò che corrisponde ad una certezza non sia altro, in verità, che un insignificante e fittizio dettaglio.
Oz, un mondo che non si sa dove sia, oltre la pioggia e l'arcobaleno, circondato da un deserto in cui gli esseri umani si tramutano in sabbia e ricco di particolari cupi e perturbanti, al di là della paradisiaca facciata, diventa allora l'unica casa possibile; e non è importante il fatto che questo posto sia così lontano dall'idea che di esso ognuno si era fatta, quanto è invece importante l'idea che non esiste, per noi, spazio diverso da quello che ci si costruisce da soli, una casa «che è ovunque e in ogni luogo, fuorché dove abbiamo cominciato»[6].

Anna Soravia

Note

1. Il racconto prende titolo e ispirazione dalla curiosissima asta durante la quale, alcuni anni fa, le mitiche "ballerine" ricoperte di sfolgoranti lustrini rossi vennero acquistate da un misterioso amatore per la bellezza di 15.000 dollari.
2. Salman Rushdie, *Il Mago di Oz*, Mondadori, Milano 2000, pp. 13-16.
3. *Ivi*.
4. *Ivi*.
5. *Ibidem*, p. 11.
6. *Ibidem*, p. 84.

Libri ricevuti

Le segnalazioni non escludono la possibilità di una recensione in questo o in altri numeri della rivista. L'ordine corrisponde a quello dell'arrivo dei volumi in redazione.

Martin Scorsese, *Il bello del mio mestiere. Scritti sul cinema*, trad. di Andreina Lombardi Bom, Minimum Fax, Roma 2002, pp. 154, € 11,50.
Il libro è uscito in Francia nel 1998.

Paolo Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Utet Libreria, Torino 2002, pp. 382, € 20,50.
I vari capitoli sono affidati a docenti universitari italiani.

Mariann Lewinsky e Enno Patalas (a cura di), *Frieda Grafe. Luce negli occhi, colori nella mente. Scritti di cinema 1961-2000*, Le Mani, Recco-Genova 2002, pp. 422, € 17.

Massimo Marchelli e Renato Venturelli (a cura di), *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, Le Mani, Recco-Genova 2001, pp. 168, ill. in b/n e a colori, € 18,08.
Saggi originali, materiali, filmografia.

Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 208, s.i.p.
Atti di un Convegno organizzato dall'Università di Roma III (dicembre 2000), diretto da L. Micciché. Testi di F. Casetti, A. Costa, P. Bertetto, P. Montani, J. Risset, J.-L. Leutrat, G. De Vincenti, G. Tinazzi, G. Orlandi Cerenza, S. Liandrat-Guigues, L. Mazzei, N. Dusi, A. Cioni. Bibliografia.

Thomas Elsaesser, Michael Wedel, Hg., *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, text + kritik, München 2002, pp. 430, ill.
Una precedente edizione, più ampia, del libro era uscita, in inglese, per la Amsterdam University Press nel 1996.
Tra gli autori: H. Schlüpmann, R. Rother, K. Thompson, J.-Ch. Horak, K. Witte, K. Kreimeier, B. Salt, Y. Tsivian, L. Quaresima.

Vito Zagarrio (a cura di), *Trevico-Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 334, s.i.p.
Pubblicato in occasione della Mostra Int. del Nuovo Cinema di Pesaro (2002). Saggi originali di vari autori, biografia, filmografia, bibliografia.

Anna Fiaccarini, Peter von Bagh, Cecilia Cenciarelli (a cura di), *Limelight/Luci della ribalta. Documenti e studi/Documents and Essays*, Cineteca Comunale di Bologna/Le Mani, Recco-Genova 2002, pp. 342, ill., s.i.p.
Primo volume frutto del progetto di restauro dei film e valorizzazione degli archivi Chaplin intrapreso dalla Cineteca Comunale di Bologna in accordo con gli eredi del cineasta. Saggi e documenti inediti, materiali, testimonianze. Testo bilingue, con numerose riproduzioni dei documenti originali.

Simone Venturini, *Galatea S.p.A. (1952-1965). Storia di una casa di produzione cinematografica*, AIRSC, Roma 2001, pp. 248, ill., € 13.

Giovanna Grignaffini, *La scena madre. Scritti sul cinema*, BUP, Bologna 2002, pp. 336, € 20.
Raccolta di testi, rielaborati, già apparsi in altre sedi.

Paolo Caneppele, *Entscheidungen der Tiroler Filmzensur 1919-1921*, Film Archiv Austria, Vienna 2002, pp. 282, s.i.p.

Livio Belloï, *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Nota bene/Klincksieck, Québec-Paris 2001, pp. 408, ill.

Antonella Montesi, *Bibliovisconti*, vol. I, Scuola Nazionale di Cinema/Fondazione Istituto Gramsci, Roma 2002, pp. 136, s.i.p.
Marco Bertozzi, *Bibliofellini*, vol. I, Scuola Nazionale di Cinema/Fondazione Federico Fellini, Roma 2002, pp. 156, s.i.p.
Primi due volumi di una nuova, felice iniziativa editoriale della SNC.

Franco Cordelli, Andrea Cortellessa (a cura di), *Pensa alla tua libertà. Il cinema di Emidio Greco*, Falsopiano, Alessandria 2002, pp. 144, ill., € 13.

Fernaldo Di Giammatteo, *Introduzione al cinema. Con dizionario delle tecniche, dei generi, del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 234, € 15,90.

Vincenzo Buccheri, *Joel e Ethan Coen*, Editrice Il Castoro, Milano 2002, pp. 146, ill., € 10,90.

Seconda edizione accresciuta della monografia uscita nel 1999.

Andrea Bordoni, Matteo Marino, *Peter Jackson*, Editrice Il Castoro, Milano 2002, ill., € 10,90.

Domenico Lucchini (a cura di), *Alain Tanner. Tra realismo e utopia*, Editrice Il Castoro, Milano 2002, ill., € 14.
Saggi, intervista, filmografia, bibliografia.

Ermanno Comuzio, *Mark Sandrich. Cappello a cilindro*, Lindau, Torino 2002, pp. 126, ill., € 9.

Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Lindau, Torino 2001, pp. 178, ill., € 8,26.

Susanna Pellis, *Breve storia del cinema irlandese*, Lindau, Torino 2002, pp. 140, ill., € 10,90.

Ronald Bergan, *The Coen Brothers. Una biografia*, trad. di Teresa Prudente, Lindau, Torino 2002, pp. 228, € 17,90.

Sergio Bassetti, *La musica secondo Kubrick*, Lindau, Torino 2002, pp. 188, € 16,50.

Roberto Pastore, *Sulle strade della fiction*, Lindau, Torino 2002, pp. 212, € 16,90.

Orio Caldiron (a cura di), *«Cinema» 1936-1943. Prima del neorealismo*, Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002, ill., s.i.p.
Introduzione del curatore e antologia della rivista realizzata con una riproduzione anastatica delle pagine originali.

La memoria del cinema. Restauri, preservazioni e ristampe della Cineteca Nazionale. 1998-2001, Scuola Nazionale di Cinema, Roma 2002, pp. 208, ill., s.i.p.
Saggi introduttivi, schede per i vari film.

Mariapia Comand, *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, hybris, Bologna 2002, pp. 112, € 12,91.

Alessio Accardo, *Age & Scarpelli. La storia si fa commedia*, ANCCI, Roma 2001, pp. 488, ill., L. 25.000.

Davide Borrelli, *Il filo dei discorsi. Teoria e storia sociale del telefono*, Sossella, Roma 2000, € 15,49.

Franco Mannino, *Musica per film. Ricordi ed esperienze*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 104, € 11,50.

Isabella Pezzini (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Meltemi, Roma 2002, pp. 236, € 17,60.

Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, trad. di Giulio Stocchi e Carole Aghion, Clueb, Bologna 2002, pp. 320, ill., € 24.
Ristampa anastatica della traduzione italiana del libro pubblicata da Mazzotta nel 1971.

Rainer Werner Fassbinder, *Antiteatro II*, introduzione e cura di Roberto Menin, Ubulibri, Milano 2002, pp. 124, € 15.
Contiene i testi di *Per un pezzo di pane, Come gocce su pietre roventi, Katzelmacher, Il soldato americano, Libertà a Brema.*

Raul Grisolia, *Le metamorfosi dello sguardo. Cinema e pittura nei film di Buñuel*, Bianco & Nero/Marsilio, Venezia 2002, pp. 262, ill. in b/n e a colori, € 24.

Maurizio Regosa (a cura di), *Alain Resnais. Il metodo, la creazione, lo stile*, Bianco & Nero/Marsilio, Venezia 2002, pp. 358, ill., € 24,50
Raccolta di scritti, dichiarazioni, interviste.

Andreas Janser, Arthur Rüegg, Hg., *Hans Richter. Die neue Wohnung. Architektur, Film, Raum*, Lars Müller Publishers, Baden, 2001, pp. 128, ill.
Su un importante e poco conosciuto film di Hans Richter. Con un ricco e prezioso apparato iconografico.

Thomas Christen, *Das Ende im Spielfilm*, Schüren, Marburg 2002, pp. 264, ill. in b/n e a colori.

Franz Josef Görtz, Hans Sarkowitcz, *Heinz Rühmann. 1902-1994. Der Schauspieler und sein Jahrhundert*, C.H. Beck, München 2001, pp. 434, ill., € 22,50.
Fred Sellin, *Ich brech' die Herzen... Das Leben des Heinz Rühmann*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2001, pp. 414, ill., € 19,90.
Torsten Körner, *Ein guter Freund. Heinz Rühmann. Biographie*, Aufbau, Berlin 2001, pp. 480, ill., € 25.
Pubblicati in occasione del centenario della nascita dell'attore tedesco.

Timothy Morton (ed.), *Mary Shelley's Frankenstein*, Routledge, London-New York 2002, pp. 202, ill., € 9.99.

Giovanni Di Vincenzo, *Le incrinature dell'anima. Il cinema di Fabio Carpi*, Associazione Sergio Amidei/DAMS Cinema Gorizia, Gorizia 2002, pp. 128, s.i.p.
Pubblicato in occasione dell'edizione 2002 del "Premio Sergio Amidei".

Maurizio Reberschak (a cura di), *La scoperta del cinema. Francesco Pasinetti e la prima tesi di laurea sulla storia del cinema*, LUCE, Roma 2002, pp. 318, ill., s.i.p.
La tesi di laurea (*Realtà artistica del cinema. Storia e critica*) venne discussa presso l'Università di Padova nel 1933 (relatore Giuseppe Fiocco).

Ruggero Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita & Pensiero, Milano 2002, pp. 216, ill., € 14,50.

Joachim Polzer (Hg.), *Aufstieg und Untergang des Tonfilms*, J. Polzer, Berlin 2002[6], pp. 506, ill.
Sulla storia del film sonoro.

Michael Töteberg (Hg.), *Peter Lilienthal. Befragung eines Nomaden*, Verlag der Autoren, Frankfurt/M 2001, pp. 286, ill., DM 38.

Rémy Pithon (sous la direction de), *Cinéma suisse muet*, Antipodes & Cinémathèque Suisse, Lausanne 2002, pp. 230, ill. s.i.p.
Raccolta di saggi originali.

Vittorio Martinelli, *L'eterna invasione. Il cinema americano degli anni Venti e la critica italiana*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2002, pp. 708, ill., € 45.

Kevin Brownlow, *Come Gance ha realizzato Napoléon*, trad. Studio Rubens, Il Castoro, Milano 2002, pp. 320, ill., € 19,50.
Il libro è uscito nel 1983.

Claudio Bisoni, *Brian De Palma*, Le Mani, Recco-Genova 2002, pp. 252, ill., € 15.

Roberto De Gaetano, *La sincope dell'identità. Il cinema di Nanni Moretti*, Lindau, Torino 2002, pp. 136, ill., € 14,90.

Laura Vichi, *Henri Sorck. De l'avant-garde au documentaire social*, Yellow Now, Crisnée 2002, pp. 220, ill., s.i.p.

Roberto Campari, *Cinema. Generi, tecniche, autori*, Mondadori Università, Milano 2002, pp. 254, ill., € 15,50.

Luciano Caramel, Angela Madesani (a cura di), *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla cineteca italiana*, Il Castoro, Milano 2002, pp. 158, ill. in b/n e a colori, € 15,50.
Con preziosi apparati e una nota sul restauro dei film.

Gabriele Rizza, Giovanni Maria Rossi, Aldo Tassone (a cura di), *Il cinema di Costa-Gavras*, Aida, Firenze 2002, pp. 164, ill., € 13,50.
Saggi originali, materiali, filmografia, ampia intervista originale con il regista.

Stefan Andriopoulos, *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, Wilhelm Fink, München 2000, pp. 208, ill., € 25,20.
Da leggere assieme al libro di Eugeni segnalato in questa stessa rubrica.

Il più terribile dei sentimenti

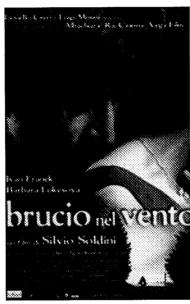
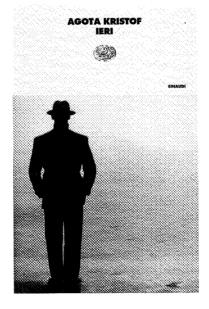
Brucio nel vento (Giamaica, Italia, Svizzera 2002) di Silvio Soldini

Si attende sempre l'arrivo di qualcosa o qualcuno. Per tutta la vita, a volte senza rendersene conto. Tobias ne è consapevole, ugualmente però non si fa illusioni. Che Line arrivi o non arrivi d'altra parte è lo stesso: sarebbe un prodigio, ma basterebbe a cambiare le cose?

Agota Kristof è ungherese. Una scrittrice ungherese che da anni vive in Svizzera e che scrive in francese. Delle sue opere poco è pubblicato in Italia: i tre romanzi che compongono *La trilogia della città di K* (*Il grande quaderno, La prova* e *La Terza menzogna*); le due pièces teatrali *La chiave dell'ascensore* e *L'ora grigia*; *Ieri*, la storia di Tobias e di Line, novanta pagine urlanti, taglienti, lame infuocate che aprono ferite profonde.
Tempi e luoghi non ce ne sono, prima o dopo è la stessa cosa: è accaduto, accade ora, tutto il resto importa poco. Tobias un giorno è fuggito dalla sua terra d'origine e non vi ha più fatto ritorno, ora, dopo più di dieci anni, fa l'operaio in un paese lontano. Le giornate si consumano uguali, si parte alle cinque di mattina e si ritorna a casa che è già notte fatta, ma c'è ugualmente il tempo per pensare, per attendere. Quello che Tobias aspetta però non è il suo futuro, bensì il suo passato.
Tobias è figlio di Esther, mendicante e puttana del villaggio. Tutti gli uomini dei dintorni le fanno visita, tutti rozzi contadini tranne uno, gentile. Line è la bambina con le treccine bionde, la compagna di banco di Tobias, la sua unica amica, la figlia del maestro, dell'uomo gentile che fa visita a sua madre e che di lì a poco si scoprirà essere suo padre. Quando questo accade, Tobias, ancora poco più che un bambino, prende un coltello e lo pianta con tutte le sue forze nella schiena di suo padre, cercando di trafiggere anche Esther, che giace sotto di lui, a letto. Poi se ne va, corre fin quando non ha più fiato, fin quando il suo paese è così lontano da essere soltanto un ricordo. Fugge lontano da Line, il suo amore, sua sorella, sapendo che comunque vada, un giorno lei tornerà.
Questo è ciò che accade all'inizio del romanzo, o forse ancora prima. Si scopre tutto a tratti, piccoli momenti rivelatori sospesi tra le pagine, tra le righe pervase di un estremo candore e nessuna sbavatura.
Tobias ama Line perché amarla significa attaccarsi alla vita, perché amarla significa costringerla in qualche modo a restare, sopraffarla prima che sia lei a vincere. L'amore è egoista, a volte.

Brucio nel vento nasce da un'idea lontana nel tempo. Silvio Soldini aveva pensato di farne un film subito dopo aver girato *Le acrobate*, folgorato dal testo della Kristof. *Ieri* però è un progetto che richiede tempi lunghi e pause, per pensare bene a quello che si sta facendo. Agota Kristof si rifiuta di collaborare alla sceneggiatura[2]. È probabilmente un'ottima scelta: quello che c'era da dire lei lo ha già detto, non c'è alcun motivo di ribadirlo, ci sarebbe il rischio di dirlo male e perdere qualcosa.
Soldini allora prende tempo e gira *Pane e tulipani*, e tutti sappiamo che risultati ha sortito questa piccola opera straripante di colori che ha fatto gridare alla rinascita del cinema italiano. *Pane e tulipani* costituisce la grande pausa, la vacanza al mare prima di immergersi nella neve di *Brucio nel vento*. Senza il primo, il secondo probabilmente non sarebbe esistito e viceversa.
Soldini cambia tante cose del testo di partenza, compie tante scelte mirate, di certo non casuali, e lo si capisce al primo sguardo, ma il dubbio resta: perché?
Ieri è un romanzo sincero, il film di Soldini non lo è affatto. Il gioco al quale ci sottopone è crudele: ci lascia vedere qualcosa che non c'è, ci dice che la felicità si può comandare. *Brucio nel vento* è solo un trucco, di ottima fattura certo, ma solamente un trucco. La bella fotografia di Luca Bigazzi è un inganno, così come lo sono i volti e i corpi dei due bravi attori, Ivan Franek (Tobias) e Barbara Lukesová (Line), e le loro voci doppiate (fastidiosamente) da altri due attori, Fabrizio Gifuni e Licia Maglietta[3].
Brucio nel vento è un trucco perché non ferisce, non fa male. E non fa nemmeno vivere.

Line ad un certo punto arriva davvero. Nessuno d'altronde lo aveva mai dubitato. Cresciuta, certo, e con una famiglia tutta sua, un marito e una bambina piccola. Line arriva nello stesso paese di Tobias. Un giorno sale sullo stesso autobus che egli prende ogni mattina per arrivare alla fabbrica di orologi in cui lavora. La riconosce subito, nessun dubbio; vederla è vedere ciò che è stato ieri e che adesso va riconquistato ad ogni costo.
Inizia un profondo equivoco. Tobias segue Line, la pedina e piano piano, preparandola con cautela, le dice di essere il suo amico d'infanzia, Tobias, figlio di Esther. Scopre di non aver ucciso il loro padre, di averlo solo ferito, e apprende che Line non ha mai saputo la verità su quella storia: crede ancora che suo padre quella notte di tanti anni prima sia stato aggredito da uno sconosciuto.
Tobias non le dice niente, non di essere suo fratello, non una parola. Però le dice di amarla.

Soldini decide di dare tregua ai protagonisti, crede che la Kristof sia stata troppo dura con loro e proprio per questo ritiene opportuno smorzare gli angoli della storia e ammorbidire i personaggi.
La Line del film non è crudele, o almeno non irrimediabilmente, è inconsapevole, meno determinata. L'unica cosa che sa è che ama Tobias, ma non sa come fare per trovare il coraggio di restare accanto a lui. Anche Tobias, quello fatto di immagini e non di sole parole, è diverso: lui vuole Line e vuole Line come donna e come vita e non come l'unico appiglio possibile, l'unico appoggio al quale fare riferimento per aver salva la vita.
Soldini cambia nome ad alcuni personaggi, salva l'idea del tempo indefinito, ma non quella del luogo senza nome, dando precise indicazioni geografiche sui luoghi di svolgimento della vicenda. Le strade tutte curve, ricoperte di neve che Tobias percorre in fretta in bicicletta verso Line, sono quelle della Svizzera, paesini vicino a Neuchâtel, dove vive oggi Agota Kristof.
I personaggi che ruotano intorno ai due protagonisti, il corollario delle tante altre storie inevitabili di profughi come loro, perde senso, diventa un po' fine a se stesso, e questo è ancor più vero se si pensa al modo in cui le diverse lingue parlate dai personaggi sono state rese nel film, scegliendo di tradurre in italiano Tobias, Line e gli altri personaggi est europei e lasciando in francese le altre parti. In un romanzo che rende benissimo l'idea dell'essere stranieri in un luogo estraneo, purtroppo questa scelta fa in modo che il disagio venga

Brucio nel vento

meno e che Tobias e Line non siano più personaggi lontani da noi. Come sarebbe possibile del resto, visto che parlano la nostra stessa lingua?
È ovvio che ci siano tante scelte da fare, tante diverse sensibilità interpretative da far collimare per strutturare un film, ma perché scegliere vie tanto semplici mascherando da lieto amore qualcosa che non lo è affatto?
Forse per non perdere del tutto il senso di instabilità, di non equilibrio — non tanto mentale quanto più che altro "fisico" — presente nel testo di partenza, nel film grande rilievo è dato alle parti più "astratte" del romanzo, quelle che raccontano i pensieri, i sogni e gli incubi di Tobias attraverso la sua stessa voce. Il protagonista infatti scrive, aspettando Line, convinto del fatto che per essere scrittori si debba prima di tutto autoannullarsi. Le immagini diventano allora correlato oggettivo delle parole, delle righe del romanzo che la voce *over* di Gifuni recita troppo teatralmente, e il rapporto tra Tobias e la scrittura, che nel libro appare nuovamente come una sorta di salvagente, un'ancora alla quale affidare la propria salvezza, in *Brucio nel vento* palesa la paura da parte dello spettatore di essere di fronte a falsità. Preso in giro con bugie vuote di senso.

Quando alla fine Tobias trascina rovinosamente Line nel baratro, riprende ciò che è suo. *Ieri* si conclude con Line che se ne va, torna nel passato da cui era venuta, un buco buio e lontano. Dice a Tobias di odiarlo perché le ha portato via tutto ciò che aveva, perché le ha rubato la vita. Non saprà mai di essere sua sorella.
Le parole che chiudono il romanzo sono schiaccianti, talmente abbaglianti da privare della capacità di vedere, di dire qualunque cosa, mostrando che oltre un certo punto non c'è più nulla da chiarire. Non ci sono speranze, ma la vita continua lo stesso, governata dalla legge del più forte. Niente più della realtà, niente per cui poi disperarsi davvero.
Line e Tobias in *Brucio nel vento* invece restano insieme, partendo alla volta di un nuovo paese, ancora una volta straniero per (ad) entrambi. Tobias dice a Line di essere suo fratello e Line piange un po', niente altro. Sbrigativamente Soldini cerca per i due una possibilità di riscatto, facendola passare per l'opportunità di costruire qualcosa insieme, di farsi famiglia al di là di quanto non siano già fin dall'inizio. L'ultima scena ce li mostra su una spiaggia assolata, in Spagna presumibilmente. Ancora una volta un inganno per noi. Non c'è alcun futuro senza passato e alcune cose non sono umanamente controllabili.
Il vento, quello bruciante, di Silvio Soldini non c'è e in verità non c'è mai stato. Lo si impara pian piano: nel vento non si può che camminare con fatica e dissolversi. Soli.

Anna Soravia

Note

1. Tutti i testi di Agota Kristof sono pubblicati da Einaudi. La prima edizione di *Ieri* è del 1997.
2. La sceneggiatura del film è stata curata da Silvio Soldini e da Doriana Leondeff. La Kristof ha lasciato per lo più che tutto il progetto andasse avanti senza di lei, vedendo il film solamente una volta finito.
3. Tuttavia, proprio per la sua performance in *Brucio nel vento*, Licia Maglietta si è aggiudicata il premio come miglior doppiatrice della stagione 2001-2002 al Festival Nazionale del Doppiaggio "Voci nell'Ombra".

Il sentimento nascosto del sacro

Le musiche ne *Il mestiere delle armi*

In questi anni della mia vita son sempre vissuto come un soldato, allo stesso modo sarei vissuto secondo i costumi dei religiosi, se avessi vestito l'abito che voi portate
Giovanni de'Medici

Tanta parte dell'opera di Ermanno Olmi si potrebbe ricondurre alla rappresentazione ostinata di un identico motivo, il tema del sacro, inteso sia come semplice fonte d'ispirazione che come contenuto di ogni singolo film, rivelato in maniera più o meno esplicita e oggetto di innumerevoli variazioni da parte dell'autore. Prendendo in considerazione una categoria dal significato così esteso, comunque, pur inquadrandola entro la prospettiva cristiana condivisa dallo stesso regista[1], non vorremmo riferirci ai soggetti di quest'ultimo dall'esplicito contenuto religioso[2], quanto piuttosto alle opere in cui il sacro rimane ancora nascosto fra le immagini, legato indissolubilmente all'evento terreno e al frammento del quotidiano[3]. Del resto una caratteristica importante della filmografia di Olmi sembra essere proprio la difficoltà di mostrare, da un punto di vista cristiano, il dramma di qualunque gesto e avvenimento terreno, rimandando sempre, nonostante la drammaticità degli argomenti trattati, ad una presenza trascendente nascosta fra le cose[4]. Così, a causa di questa sorta di contrasto, comune del resto all'opera di ogni autore cristiano[5], fra la natura profana del linguaggio e del soggetto e l'essenza intima di un sentimento religioso a tratti inesprimibile, il cinema di Olmi si manifesta spesso come un'aporia, la messa in scena di un conflitto e di una contraddizione.
Una simile dialettica, inoltre, quando il regista sceglie di confrontarsi con soggetti che prevedono una ricostruzione storica, sembra venire in qualche modo raddoppiata, allargandosi dal piano dei comportamenti individuali a quello più vasto della Storia: una caratteristica specifica della dottrina cristiana, infatti, è proprio quella di intendere la presenza del divino, e dunque del sacro, non solo dentro ogni singola esperienza, ma anche nel succedersi stesso degli avvenimenti storici[6].
Sotto questa particolare prospettiva, allora, i due film di Olmi che portano con maggiore evidenza i segni di questa tensione estetica e morale sviluppata sui due livelli descritti ci sembrano essere *L'albero degli zoccoli* (1978) e *Il mestiere delle armi* (2001). Entrambi i film, infatti, seppure tramite due modelli di scrittura opposti, paiono esprimere la medesima poetica, proponendo due maniere diverse di intendere la Storia e quindi lo stesso concetto di sacro.
In particolare, l'ultimo lavoro di Olmi, *Il mestiere delle armi*, raccontando gli ultimi cinque giorni della vita di Giovanni de'Medici (Hristo Jivkov), comandante dell'armata pontificia (XVI secolo), offre un saggio particolarmente interessante di rappresentazione della Storia, illuminata da una sensibilità cristiana seppure raccontata attraverso le tragiche esperienze di un soldato[7]. Si tratta dunque di svelare, rispetto a *L'albero degli zoccoli*, quale modello di ricostruzione storica sia stato adottato da Olmi per fare di quest'opera un'altra declinazione intorno al tema inesauribile del sacro. L'opposizione quasi paradigmatica che emerge tra i due film, infatti, sembra trovare una giustificazione immediata nei differenti contesti storici in cui sono ambientati e che, malgrado rappresentino entrambi momenti esemplari di decadenza e perdita di certi valori[8], hanno costretto l'autore a scegliere due approcci narrativi antitetici.
La comunità contadina mostrata ne *L'albero degli zoccoli* rappresenta infatti un tempo ancora relativamente vicino alle esperienze umane del regista che, ispiratosi ad un racconto trasmessogli direttamente dalla propria nonna[9], ne ha impostato una rievocazione basata prevalentemente sul sentimento del ricordo e della nostalgia. In questo caso, quindi, tramite un registro fiabesco privo di qualunque traccia di *climax* o *suspense*, l'autore arriva a nascondere talmente la propria mano da mostrare un mondo quasi svincolato da ogni riferimento storico, sospeso in un tempo immobile, in grado da solo di esaurire il proprio senso e il proprio mistero. Il sacro trapela dalla terra seguendo i ritmi e le fatiche degli abitanti di una cascina lombarda verso la fine del XIX secolo, e i lavori nei campi e le stesse tradizioni domestiche dei contadini vengono mostrati come una sorta di autentiche passioni, rituali capaci di assumere un valore liturgico; la povertà stessa dei personaggi, in perfetta armonia con la dottrina cristiana, sembra venire celebrata e, a tratti, addirittura consacrata. Dunque, come osserva Jean Dillon, «sono numerosi gli indici religiosi usati in senso proprio e positivo»[10], e il film, tramite uno stile capace di coincidere perfettamente col soggetto, sembra dimostrare come in una prospettiva cristiana non debba essere tanto la trama raccontata ad esprimere il sacro quanto piuttosto l'occhio stesso che la mette in scena.
Rispetto a una simile rappresentazione, che per linearità e pienezza della composizione si potrebbe forse chiamare classica, *Il mestiere delle armi* si colloca invece decisamente agli antipodi, rappresentando una variazione sul tema del sacro sicuramente più discontinua e meditata. Il regista, infatti, trattando avvenimenti risalenti al XVI secolo e costretto quindi a lavorare su un periodo storico studiato soltanto sui libri, ha coerentemente privilegiato una messa in scena fondata su ritratti e documenti dell'epoca, fino a sfiorare, a tratti, effetti di *tableau vivant*. Da un punto di vista "filologico", del resto, per raccontare un'epoca così lontana appare più corretta una drammaturgia fatta di citazioni e rimandi piuttosto che una ricostruzione fondata semplicemente su criteri empirici[11]. La mano del regista diventa così una presenza insistente, che trasforma lo sguardo nostalgico di cui si è detto a proposito de *L'albero degli zoccoli* in una denuncia distaccata, che svela fin dall'inizio, mostrando direttamente le fonti storico-artistiche dalle quali è tratta ed esibendo le proprie marche di enunciazione, il suo carattere meditato di operazione intellettuale; inoltre, l'inevitabile stilizzazione del racconto che deriva da un simile approccio, oltre a indebolire l'impressione di verosimiglianza del testo, sembra spingere l'opera verso una sorta di manierismo perfettamente antitetico al classicismo di cui si è parlato più su. Di conseguenza ne *Il mestiere delle armi* il sacro assume una valenza prevalentemente negativa sia sul piano del contenuto che su quello della forma, ponendosi in conflitto con le vicende narrate ed emergendo dalla contrapposizione insistente fra piani e registri diversi.
Si pensi per esempio alla continua tensione morale del protagonista, che tenta insistentemente di conciliare il proprio mestiere di soldato con l'osservanza della religione cristiana, malgrado venga tradito da «intrighi e inganni della politica» e ferito mortalmente ad una gamba da un colpo di artiglieria; o si guardi ai profili ambigui degli altri personaggi della storia, mostrati tutti sotto una luce torbida e indecifrabile, che li distingue, ancora una volta, dalle figure "a tutto tondo" disegnate ne *L'albero degli zoccoli*. Per quanto riguarda la forma, inoltre, ne *Il mestiere delle armi* l'ideale linea melodica costituita dallo sviluppo della trama viene continuamente interrotta da ripetuti interventi dell'autore, con la funzione di produrre un effetto di gradevole incongruenza fra i diversi piani del racconto, della musica e della messa in scena. In particolare, nella seconda parte del film il registro "lirico" della colonna sonora viene accostato al carattere torbido e decisamente prosaico della storia e, in alcuni casi, delle immagini stesse, tanto che l'intera composizione dell'opera sembra seguire una sorta di regola del contrappunto. Sequenze dal contenuto violentemente profano sono quindi accompagnate, secondo la logica della dissonanza, da arie liriche dal timbro più o meno esplicitamente sacro, le quali propongono così, grazie al proprio registro religioso, una lettura delle immagini diversa, ispirata da una sensibilità cristiana.
Se quindi ne *L'albero degli zoccoli* i movimenti armonici di Bach[12] sembrano germogliare dal silenzio della terra, quasi coincidendo col naturale scorrere delle stagioni, ne *Il mestiere delle armi* l'impiego delle musiche segue la stessa logica di dissonanza e discontinuità che pervade il resto dell'opera, facendo della contraddizione che all'inizio dicevamo essere l'origine del cinema di Olmi il centro stesso della rappresentazione. Un'aria sacra di Igor Stravinsky[13] e le melodie del compositore bolognese Fabio Vacchi[14] vengono infatti impiegate come sorta di intrusioni poetiche, spiragli ritagliati dall'autore per compensare la natura drammatica degli avvenimenti e suggerire così, attraverso la musica, la presenza impalpabile del sacro. Durante l'amputazione della gamba del protagonista, per esempio, all'urlo angosciato di Giovanni de'Medici, che grida di tagliare, l'aria tratta dalla *Sinfonia dei Salmi* di Stravinsky sembra pensata per contrapporre al tono angosciato delle immagini il proprio registro lirico, conferendo alla scena un ricercato senso di equilibrio[15]. Il medesimo andamento contraddittorio viene quindi ripetuto nell'ultima sequenza del film, in cui una canzone tratta dal catalogo di Vacchi accompagna il procedere truce e minaccioso degli Alemanni, ormai liberi dal fastidio delle truppe pontificie, alla volta di Roma.
Anche in questo caso, l'immagine immediatamente profana e spaventosa dei soldati sembra venire smorzata e quasi capovolta dal timbro sacro della musica[16], che, come un contrappunto, dona alla scena un registro epico e una dimensione spirituale.
Una simile impaginazione tanto meditata e irregolare, del resto, lo abbiamo già detto, è riflessa perfettamente dall'ambivalenza del soggetto, che cerca di raccontare da un punto di vista cristiano i tragici eventi della guerra e quindi la morte di Giovanni de'Medici in maniera tale che la spiritua-

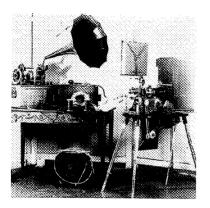
lità che pervade il testo con una luce diffusa, essendo costretta nei gesti e negli atteggiamenti di un soldato, viene continuamente tormentata e stravolta. *Il mestiere delle armi*, quindi, quasi rovesciando la sua stessa ispirazione attraverso ricercate soluzioni espressive, si presenta senz'altro come un esito estremo nel percorso estetico di Olmi, capace di opporre alla forma lineare e compatta de *L'albero degli zoccoli*, colma di una religiosità limpida e immediatamente comprensibile, un impianto narrativo decisamente rarefatto, in cui il sacro viene continuamente ripensato e stravolto, lacerato nelle musiche e nel racconto.

Federico Torre

Note

1. Se il sacro, come osserva l'Enciclopedia generale De Agostini, «è una categoria religiosa d'importanza tale che la sua stessa definizione può distinguere e accomunare diversi indirizzi di studi», è bene precisare come la dottrina cattolica non preveda una definizione esauriente e precisa di un simile concetto, in quanto il sacro, legato indissolubilmente alla presenza del divino, rappresenta lo stesso mistero e postulato sul quale si fonda il pensiero cristiano.
2. Pensiamo per esempio a *La Genesi* (1994), ma anche a ... *e venne un uomo* (1965) e *Cammina cammina* (1983).
3. A questo proposito, Alessandro Cappabianca osserva come esistano due approcci differenti per rappresentare la sacralità al cinema: l'uno diretto, quasi violentemente esplicito, di stampo hollywoodiano, e l'altro, invece, che tende a perseguire un registro realista, di matrice europea, procedendo tramite allusioni. Scrive infatti Capppabianca: «Lo spettacolo della Santità può continuare, Hollywood poteva ancora collegarlo al grande spettacolo barocco, all'altare, al martirio, al trionfo, ma il "senso" della Santità non è più lì, non è più nello spettacolo che offrono. Una pratica di spettacolo quale quella cinematografica deve dunque "celarsi", segmentare la verità in tante piccole (credibili) realtà quotidiane». Cfr. Alessandro Cappabianca, *Il cinema e il sacro*, Le Mani, Recco 1998, p. 28. Vorremmo inoltre aggiungere, richiamandoci alle teorie di Benjamin, come da un punto di vista teorico l'estinzione della categoria del sacro nel linguaggio cinematografico vada necessariamente legata allo smarrimento, nel XX secolo, del carattere cultuale dell'opera d'arte a favore di una sua fruizione "distratta", basata prevalentemente sul principio dell'esposizione. Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
4. In molti dei suoi lavori, dunque, seppure affrontata da una prospettiva opposta, Olmi sembra condividere la medesima poetica che ispirava, per esempio, il cinema di Pier Paolo Pasolini o di Luis Buñuel, tesi costantemente a insinuare le tracce del sacro fra soggetti di carattere marcatamente, spesso provocatoriamente, profano.
5. La caratteristica comune all'opera di ogni autore cristiano che non voglia trattare direttamente un soggetto sacro, infatti, sembra essere proprio la necessità di collocare comunque, al termine dei propri intrecci, la presenza di una risposta e di un significato preciso ad uno scopo, tanto che l'indecidibilità comune a tanta parte dei soggetti del Novecento sembra rivelarsi una categoria insostenibile per un'opera d'ispirazione religiosa. Pensiamo, per esempio, al procedimento tramite il quale ne *I promessi sposi* Manzoni arriva a rappresentare lo stesso flagello della peste come espressione della Provvidenza e dunque, anch'esso, come manifestazione del sacro; del resto, l'ispirazione manzoniana presente, tra gli altri, ne *L'albero degli zoccoli* è già stata ampiamente osservata dalla critica, la quale peraltro ne ha riconosciuto le tracce non soltanto sul piano tematico, ma anche in alcuni particolari snodi narrativi. In questo senso rimandiamo alle osservazioni di Jeanne Dillon a proposito del registro di tipo manzoniano con cui viene rappresentato il personaggio del padrone, e dunque il potere, ne *L'albero degli zoccoli*. Cfr. Jeanne Dillon, *Ermanno Olmi*, La Nuova Italia, Firenze 1985, p. 57.
6. Lo studioso rumeno Mircea Eliade osserva infatti come nella religione giudaico-cristiana i fatti storici divengano, per la prima volta, «delle situazioni dell'uomo di fronte a Dio, e come tali acquistano un valore religioso che nulla fino ad allora poteva loro garantire. Si può dunque affermare che gli Ebrei furono i primi a scoprire il significato della Storia come epifania di Dio, concezione che, come ci si poteva aspettare, fu poi ripresa e ampliata dal cristianesimo». Cfr. Mircea Eliade, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Sansoni Editore, Firenze 1996, p. 385, e, più in generale, sempre dello stesso autore, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Roma 1968, *passim*.
7. L'autentico soggetto del film, infatti, prima ancora delle gesta di Giovanni de'Medici, sembra voler essere l'incedere tragico e inevitabile degli eventi storici. In questo senso non è un caso che nel dramma compaiano soltanto personaggi dal risalto storico importante, tutti presentati attraverso richiami più o meno espliciti alla ritrattistica dell'epoca; si vedano, fra le altre, le corrispondenze tra la posa nella quale Olmi presenta il personaggio di Francesco Maria della Rovere Duca di Urbino e la postura dello stesso nel suo ritratto dipinto da Tiziano (Tiziano, *Francesco Maria della Rovere* [1536-38], Galleria Degli Uffizi, Firenze). In generale, comunque, è più corretto osservare come Olmi non si sia basato tanto su riferimenti pittorici precisi, quanto piuttosto su una generica iconografia tradizionalmente legata ad ogni personaggio.
8. Da una parte, per *L'albero degli zoccoli*, ci riferiamo alle prime fasi della rivoluzione industriale italiana, con l'inevitabile smarrimento dei valori legati alla civiltà contadina, e dall'altra alle troppe nefandezze che funestarono la storia politica italiana del XVI secolo. In entrambe le opere, quindi, si potrebbe parlare di una sorta di decadenza del sacro che, in particolare ne *Il mestiere delle armi*, coinciderebbe con un processo di demistificazione della figura dell'eroe incarnata da Giovanni de'Medici. Cfr. Charlie Owen, *Ermanno Olmi*, Gremese Editore, Roma 2001, p. 151.
9. Cfr. *Ibidem*, p. 96.
10. Cfr. Jeanne Dillon, *op. cit.*, p. 80.
11. Una simile soluzione estetica è rintracciabile peraltro in quasi tutte le scelte narrative operate dal regista: dalla lingua "alta" utilizzata nella narrazione fuori campo, affidata alla voce di Pietro Aretino, fino agli stessi caratteri "arcaici" delle didascalie. Per quanto riguarda invece i richiami più strettamente pittorici, tentando di inquadrare il film nella classificazione proposta da Antonio Costa circa le forme possibili di contaminazione fra il linguaggio filmico e quello pittorico, il caso de *Il mestiere delle armi* andrebbe senz'altro collocato accanto a film come *Barry Lyndon* o *I misteri del giardino di Compton House*, che usano cioè la pittura per «ricostruire l'immagine di un'epoca storica con criteri di coerenza e plausibilità». Cfr. Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002, pp. 74-75. Occorre però aggiungere come lo stesso Costa abbia definito *Il mestiere delle armi* un vero e proprio "miracolo", difficilmente inquadrabile entro le categorie da lui proposte circa l'"effetto dipinto".
12. Ancora Jeanne Dillon, a proposito della musica di Bach utilizzata ne *L'albero degli zoccoli*, osserva addirittura come questa rappresenti «il simbolo della grazia divina che si riversa sui personaggi». Cfr. Jeanne Dillon, *op. cit.*, p. 81.
13. Cfr. Igor Stravinsky, *Symphony of Psalms*, in *Stravinsky Symphonies*, Decca, London 1999. Le musiche di Stravinsky vennero peraltro già impiegate da Olmi per la colonna sonora de *La leggenda del santo bevitore* (1988).
14. In realtà, larga parte delle musiche di Vacchi utilizzate nel film sono tratte dalla raccolta *Luoghi immaginari*, un ciclo di composizioni da camera scritte tra il 1987 e il 1992. Cfr. Fabio Vacchi, *Luoghi immaginari*, Edizioni Casa Ricordi, Milano 1996. Si può dunque osservare, anche in relazione al pezzo di Stravinsky, come tutte le musiche impiegate ne *Il mestiere delle armi* appartengano all'ambito della contemporaneità più o meno ristretta, denunciando quindi una struttura dal taglio marcatamente atonale che si allontana, aggiungendosi al gioco infinito di contrapposizioni che alimentano il testo, dalla linearità melodica tipica del XVI secolo. Per quanto riguarda la colonna sonora, dunque, Olmi sembra seguire una logica opposta rispetto al principio "della citazione" utilizzato per la messa in scena, sebbene lo stesso regista, in un'intervista rapidissima raccolta davanti al cinema Lumière di Bologna del 13 aprile 2002, ci abbia dichiarato di avere scelto Vacchi per una semplice questione di "sensazione".
15. Al carattere sacro della musica di Stravinsky si oppongono infatti alcune visioni dell'eroe dal contenuto marcatamente blasfemo, che sembrano rappresentare le tentazioni stesse di Giovanni caduto in una sorta di estasi delirante; assistiamo quindi, tramite un'incerta soggettiva, a frammenti di incontri amorosi fra il protagonista e la propria amante (Sandra Ceccarelli), al dettaglio ravvicinato del pube di una donna colto nell'ingrandimento di un affresco, fino all'immagine emblematica e angosciante del volto rovesciato di un Cristo. In questo caso, dunque, gli indici religiosi sembrano subire una sorta di vera e propria "scristianizzazione", processo peraltro già presente in altre precedenti opere del regista dove, come osserva per esempio Jeanne Dillon a proposito de *I fidanzati* (1963), essi arrivano addirittura ad essere usati come pretesto per spunti comici. Cfr. Jeanne Dillon, *op. cit.*, p. 80.
16. Anche in questo caso, infatti, ci sembra di poter riconoscere nella musica di Vacchi se non un'esplicita ispirazione religiosa quanto meno un registro sacro, sebbene il testo della lirica contenga la canzone *Flow My Tears* del poeta elisabettiano John Downland; del resto, le parole dell'aria di Vacchi, in un primo momento, vengono quasi coperte dalla bellissima preghiera pronunciata dal parroco al capezzale del protagonista. Per quanto riguarda la presenza del sacro nell'arte contemporanea, comunque, richiamandoci ancora all'autorevolezza di Mircea Eliade, occorre precisare come questa non possa più essere riconosciuta «tramite criteri estetici precisi in quanto, da oltre un secolo, l'arte sacra non riflette più concezioni religiose classiche». Cfr. Mircea Eliade, "La permanenza del sacro nell'arte contemporanea", in *Spezzare il tetto della casa*, Jaca Book, Milano 1997, pp. 19-20. La stessa Enciclopedia generale De Agostini, a questo proposito, osserva come, «a causa dell'abolizione del latino come lingua liturgica, la sostanziale messa fuori gioco del repertorio tradizionale ha posto in tutta la sua urgenza la necessità dell'elaborazione di un nuovo stile musicale liturgico e ha sollecitato una revisione dello stesso concetto di musica sacra».

Il mestiere delle armi

Il mestiere delle armi

(fig. 1) Il Kinetophone di Th. A. Edison (1913). Immagine tratta dal sito governativo dedicato all'omonimo Parco *Historic Photographs/Kinetophone* all'indirizzo Internet www.nps.gov/edis/wrlist.htm

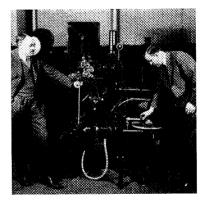
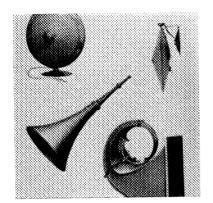
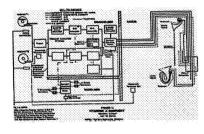
	Compresenza Spaziale	Assenza Spaziale
	Dal vivo	
Simultaneità Temporale	I Spettacolo pubblico, vaudeville, teatro, concerto	II Telefono, radio in diretta, televisione in diretta
Anteriorità Temporale	Sincronizzazione, Diamondvision stadium replays III	Cinema, radio in differita, televisione in differita IV
		Registrazione

(fig. 2) Schema proposto da Steve Wurtzler sulle relazioni di simultaneità spaziale e temporale degli spettacoli. La posizione n. 1 indica la situazione di rappresentazione eseguita dal vivo, mentre la posizione n. 4 riassume invece la condizione di un'esibizione completamente pre-registrata.
Tratto da Steve Wurtzler, "'She Sang Live, But The Microphone Was Turned Off': The Live, the Recorded and the Subject of Representation", in Rick Altman (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*, Routledge, New York-London 1992, p. 89.

Il problema della diffusione della musica nel cinema[1]

A partire dagli anni Novanta si è andata sempre più affermando l'idea che stiamo vivendo nella terza era della riproduzione sonora[2]. La prima era è stata quella della monofonia, iniziata nel 1877, dall'invenzione del Fonografo di Edison, e protrattasi fino agli anni Cinquanta. La seconda era sorse sulla base di sperimentazioni già avviate negli anni Trenta, coinvolgendo il grande pubblico della metà degli anni Cinquanta; essa «rafforzò la riproduzione del timbro e aggiunse due spazi dimensionali: la distribuzione destra/sinistra degli esecutori sul palcoscenico, e un insieme di indicatori acustici che permettono all'ascoltatore di percepire una [più accurata] dimensione frontale di profondità»[3]. La terza era, l'era del *surround*, è quella che caratterizza i nostri tempi, non solo per la costante presenza nelle sale cinematografiche di sistemi multicanale sempre più sofisticati, ma anche per la loro recente diffusione, al limite dell'invadenza, anche nei sistemi casalinghi, come quelli *home theatre*, che negli ultimi anni si sono imposti per merito dell'avvento della tecnologia DVD, e nelle più recenti applicazioni a vantaggio dei Personal Computer.
Questa suddivisione, pur non completamente condivisibile per molti aspetti, appare accettabile per la grande efficacia nel presentare l'evoluzione della tecnica di registrazione come una progressiva conquista dello spazio acustico. Il limite di questa prospettiva, comunque, consiste semmai nel porre eccessivamente in rilievo l'aspetto tecnico rispetto all'uso delle metodologie operative che, in ultima analisi, sono le sole a permettere di definire, spesso indipendentemente dagli strumenti utilizzati, una reale efficacia e pertinenza di risultati. La visione diacronica espressa dalla tripartizione in oggetto presuppone inoltre una netta sequenzialità temporale che lascia in qualche modo intendere l'esclusiva e indiscriminata affermazione di ciascun procedimento tecnico nella rispettiva era; atteggiamento che appare formalmente, quanto sostanzialmente, erroneo, in quanto qualsiasi evoluzione tecnologica solo raramente azzera completamente i procedimenti e gli strumenti precedentemente utilizzati. Oggi viviamo infatti non solo nell'era del *surround*, ma in un'epoca che vede la compresenza di tutti e tre i sistemi di riproduzione, e la cui specificità consiste semmai nei meccanismi e nei procedimenti attuati per favorirne la proficua convivenza.
Scandire in maniera così decisa il passaggio da un sistema all'altro di diffusione sonora accentua tuttavia la progressiva importanza assunta da ognuno di essi, e quindi, in ultima analisi, dall'atto della fruizione, dell'ascolto.
Il cinema, in quanto arte legata alla tecnica, non solo rientra nell'ambito della prospettiva evolutiva così presentata, ma, sotto molti punti di vista e in maniera inaspettata, ne è stato uno dei principali artefici, poiché al tempo stesso oggetto e protagonista dell'evoluzione tecnologica: fucina di tecniche operative e di sistemi di utilizzazione, che in seguito si sono riversati, con profitto, anche in ambito strettamente musicale. Sebbene la natura del cinema sia infatti soprattutto visiva, l'evoluzione della sua tecnica ha tuttavia interessato numerosi problemi linguistici che, sotto molti punti di vista, hanno coinvolto aspetti essenzialmente sonori.
«Il suono – ricorda a questo proposito James Lastra – ha posto spesso una grande enfasi sullo status del cinema come genere di performance, sia mediante le elaborate pratiche di accompagnamento sonoro sincronizzato, e di lettura, sia con presentazioni musicali di varia specie. Prima del 1910, il suono molto spesso ha dominato o minacciato di dominare l'immagine, in termini di concezione, produzione, presentazione e anche di ricezione»[4].
Cerchiamo ora di investigare alcune delle tappe evolutive della conquista della dimensione spaziale del suono nella storia del cinema – più precisamente dai primi passi del sonoro fino a *Fantasia* di Walt Disney –, e confrontarle con il parallelo interesse per questo tema sorto nella musica colta. «La percezione del suono nello spazio – come ha sottolineato infatti John M. Chowning – resta un argomento critico per la musica composta per altoparlanti, sia preregistrata, sia emessa da sintetizzatori digitali in tempo reale»[5], poiché la percezione dell'ambiente esecutivo, la definita caratterizzazione di ciascun elemento timbrico e strutturale del suono risultano essenziali alla determinazione del senso musicale e dei suoi rapporti con gli aspetti visivi e formali. Nel cinema, in particolare, il rapporto del suono con l'immagine, e quindi la compresenza di differenti strutturazioni linguistiche, pur finalizzato all'edificazione di una nuova espressione nel panorama della produzione artistica, ha prodotto la stratificazione di numerose questioni tecnico-produttive e una conseguente metodologia operativa che ha finito, spesso, per risultare determinante per ciascuna disciplina coinvolta.
Già Benjamin, nel suo noto saggio sulla riproducibilità tecnica dell'arte, poneva l'accento sugli aspetti più innovativi del sistema produttivo cinematografico, quali la trasformazione del rapporto fra opera e pubblico o le funzioni del montaggio e dell'inquadratura, procedure legate direttamente alla natura del mezzo tecnico, utilizzate a fini espressivi[6]. Tali osservazioni varranno, ad esempio, anche per la musica, la cui «ricezione nella distrazione»[7] è divenuta forse oggi la caratteristica più evidente; oppure esse riguarderanno la stessa tecnica di registrazione multitraccia digitale, che ha fatto proprie, e se possibile rendendole ancor più versatili, tutte le procedure di assemblaggio tipiche dell'*editing* cinematografico.
Nonostante l'imponente rilievo assunto dall'apporto del suono all'immagine in movimento, il passaggio dal cinema muto al cinema sonoro, com'è noto, non fu invece particolarmente traumatico. In fondo si trattava semplicemente di sostituire l'esecutore, o gli esecutori, dal vivo con un mezzo meccanico. Questo evento non procurò altro che l'ingresso del cinema fra le arti acusmatiche: cioè quella condizione dell'ascolto, teorizzata da Pierre Schaeffer nell'ambito della più vasta teoria della musica concreta[8], che risulta svincolata dalla visione della sua fonte di produzione.
«La produzione sonora a cavallo degli anni '20 e '30 – ricorda infatti Ennio Simeon – è fortemente condizionata dai problemi tecnici. Sono molti i film girati muti e la cui colonna sonora fu aggiunta in un secondo tempo, oppure i film concepiti direttamente come sonori ma dotati di una musica interrotta, del tutto analoga all'accompagnamento eseguito dal vivo»[9]. Ciò che accade non è altro che l'inclusione, con tutti i limiti tecnici dell'epoca, delle apparecchiature audio disponibili – macchine a cilindro, macchine a disco – nello strumentario cinematografico. I primi problemi appaiono dunque essenzialmente limitati al fenomeno della sincronizzazione. Dal *Kinetoscope* di Thomas Edison, che fu brevettato nel 1891, con le varianti realizzate da Leon Gaumont in Francia all'inizio del Novecento, al *Syncroscope* della Paramount, utilizzato da Carl Laemmle, il problema delle origini dell'introduzione del sonoro nel cinema risente inevitabilmente dell'unione di differenti *media*, il

che procura un interesse indirizzato verso una dimensione unicamente temporale ancora lontana da qualsivoglia interesse spaziale. Queste sono infatti macchine ancora molto compatte, che prevedono sistemi di amplificazione degni di un comune grammofono di uso domestico (fig. 1).
«Fino al Vitaphone, [però,] la storia del suono cinematografico è la storia di un fallimento continuo, non di tecnologia ma di marketing»[10].
La mancata diffusione dei mezzi tecnologici che immediatamente si svilupperanno nel corso dei primi decenni del Novecento appare così solo parzialmente dovuta all'inadeguatezza tecnica dei sistemi via via prodotti. Lo scarso interesse del pubblico consiste piuttosto nella sostanziale indifferenza alla presenza del suono, così come veniva realizzato, nel contesto delle immagini in movimento.
«Prima dell'innovazione della registrazione e della riproduzione sincronizzata – ci avvisa infatti Wurtzler – il cinema era caratterizzato dalla disgiunzione tra la collocazione del suono e gli eventi visivi. L'evento proposto dall'immagine era spazialmente assente e temporalmente anteriore al pubblico [...]. Ma il pubblico instaurava un differente rapporto con l'accompagnamento sonoro, sia che fosse effettuato dall'orchestra, da un pianoforte verticale, da una narrazione dal vivo o da un potente Wurlitzer»[11]. L'evento proposto dal suono era quello di una più evidente presenza fisica, che è riassumibile nello schema proposto in fig. 2 dalla posizione n. 4.
La vera rivoluzione del sonoro nel cinema non risiede quindi tanto nell'accompagnamento musicale, bensì nell'uso del parlato: nella differenziazione, cioè, di diversi strati sonori che improvvisamente si trovano ad agire contemporaneamente. Il sin troppo noto *The Jazz Singer* (1927) precede di un solo anno quel *Don Juan* (1926) (fig. 3) passato alla storia come primo film musicale; eppure quando introduce il parlato lo fa in una maniera assai graduale. Non nascondendo gli evidenti intenti commerciali, il film evita in un certo senso di affrontare la dialettica fra i due piani sonori e si limita a proporre le canzoni di Al Jolson, alla cui vita è dedicato, con brevi momenti di dialogo. Lo spunto biografico della carriera artistica utilizzato dal film diviene quindi il nucleo narrativo centrale ed agevola la separazione delle due forme sonore sia dal punto di vista organizzativo e registico, sia da quello del pubblico che le recepisce.
L'avvento del sonoro modifica però immediatamente anche il rapporto, faticosamente stabilizzato, fra le tecniche filmiche di ripresa e il montaggio. Già nella dichiarazione-manifesto *Il futuro del sonoro* di Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin e Grigorij Aleksandrov del 1928 il problema centrale sembra l'utilizzazione del suono nell'ambito delle tecniche di montaggio, la creazione di quell'uso «contrappuntistico del suono rispetto all'immagine» che, solo, poteva offrire nuove possibilità di montaggio creativo[12]. Il problema, dunque, rimane vincolato alla presenza del suono "fuori campo", alla sua natura acusmatica.
L'organizzazione delle diverse funzioni sonore nel cinema porta così alla distinzione fra *in*, fonte inquadrata, e *off*, la cui sorgente, acusmatica, non è visualizzata. I suoni *off*, che comunque appaiono ancora diegetici, vengono poi a loro volta distinti da quelli *over*, che non appartengono cioè alla storia narrata, come gran parte della colonna musicale. Sarà proprio questa natura acusmatica, secondo Chion, a contraddistinguere il cinema da tutte le altre arti: «La voce *sincrona* rimanda al teatro; la *musica per film* rimanda al teatro d'opera, al *music hall*, al melodramma, ecc.; mentre la *voce di commento* proviene dalla lanterna magica, dalla proiezione commentata, che è un'arte antichissima»[13]. La differenza di tutti questi piani sonori, che per essere percepiti devono necessariamente essere distinti e chiaramente riconducibili alla loro funzione narrativa, propone quindi una suddivisione dello spazio sonoro nel cinema, spazio che appare fortemente strutturato sia nei confronti dell'intreccio drammatico, sia nell'apparato tecnologico-produttivo preposto alla sua realizzazione.
Tutto questo richiama in qualche modo le tecniche di differenziazione acustica utilizzate già nella radio. Mediante una suddivisione in *layers* sonori[14] si distribuiscono gli eventi nella trasmissione in modo che «il suono diventa così un indice spaziale e cessa di essere un suono isolato, per diventare un suono caratterizzato dal suo rapporto con altri suoni che si trovano nello stesso ambiente»[15]. Infatti, ricorda sempre Rudolf Arnheim, «per chi vede, le percezioni uditive indicanti lo spazio sono esperienze secondarie, dal momento che il suo occhio gli caratterizza lo spazio tanto bene da far passare quelle in seconda linea. L'ascoltatore "cieco", invece, riceve una forte impressione dalla caratterizzazione spaziale del suono perché è solo attraverso il suono che può percepire la distanza. Essa è talmente importante, per quanto riguarda l'attenzione dell'ascoltatore, che l'artista radiofonico può rischiare di sfruttare le qualità sonore del suono come mezzo formale, e per l'ascoltatore sarà appena possibile sottrarsi all'effetto»[16].
Questo carattere, tipico della musica acusmatica, ma reso ancor più intricato nel cinema per la compresenza di suoni diegetici e dell'immagine, diviene il fondamentale ruolo linguistico del suono, tanto da articolare sistemi espressivi inediti. La necessità di differenziare, con strumenti strettamente acustici, le varie funzioni sonore della narrazione cinematografica, pone infatti in rilievo la fondamentale funzione strutturale dell'apporto sonoro, che non può essere inteso in se stesso, ma collaborativamente indirizzato all'edificazione del messaggio filmico nel suo complesso.
Attribuire tanta importanza al suono nel cinema può forse apparire improprio ma, come ricorda già Ernst Bloch in uno scritto del 1913, il coinvolgimento sensoriale riveste un ruolo fondamentale nella stessa capacità narrativa del cinema, poiché «la musica, nel cinema, assume una funzione particolare: provvede alla sostituzione di tutti gli altri sensi»[17]. La conquista dello spazio nel cinema, così come la conquista dello spazio in tutta la musica del Novecento, serve innanzitutto a definire con precisione una corporeità del suono capace di assegnargli una sua personale azione ed influenza nel discorso narrativo. Tale riflessione indurrà negli anni Trenta il teorico Béla Balázs ad affermare come alla musica nel film sia affidato il ruolo di creare «in un certo senso la terza dimensione»[18], quella dimensione che manca nell'atto della semplice visione.
Se il suono aggiunge spazialità linguistica al cinema – esattamente come la perdita della tonalità, secondo Francis Bayer[19], offre alla musica colta una ricerca compositiva pluridimensionale che prende avvio dalla *Klangfabernmelodie* schönberghiana – il problema della differenziazione dei diversi livelli di profondità sonora, derivati direttamente dalle tecniche di registrazione del disco e della trasmissione via radio, investe principalmente la capacità tecnica di controllare l'ambiente di diffusione e il superamento della semplice monodimensionalità del segnale ad una sola traccia audio.
Infatti, come ricorda Altman, mentre il prestigio dell'immagine è senz'altro ampliato dall'enfasi posta sulla sua bidimensionalità, il suono ne è invece fortemente penalizzato, poiché esso non trova un adeguato contesto espressivo in una dimensionalità ridotta[20].

(fig. 3) Il programma di sala per la rappresentazione del *Don Juan*. A destra sono elencati i nomi degli attori del film, sulla sinistra i brani eseguiti durante la proiezione. Pare evidente come, sia per veste grafica, sia per contenuto, il programma richiami con immediatezza l'esecuzione degli spettacoli dal vivo, con particolare riferimento alla prassi concertistica. Immagine tratta da Internet all'indirizzo history.acusd.edu/gen/recording/images/89078.jpg

(fig. 4) I progettisti dei Bell Laboratories H. M. Stoller (a sinistra) e H. Pfannenstiehl, con il primo modello commerciale del sistema Vitaphone. Immagine tratta da Stanley Watkins, *Madam you Talk?*, Publication Departement, Bell Laboratories Record, XXIV, n. 8, August 1946, pp. 289-295. Ora disponibile anche all'indirizzo Internet history.acusd.edu/gen/recording/ar169.htm

(fig. 5) Il set di altoparlanti del sistema Vitaphone (history.acusd.edu/gen/recording/images3/390-01c.jpg). Si segnala in particolare l'altoparlante posto nella parte inferiore dell'immagine (modello 555-W), ideato da Wente e Thuras. L'altoparlante era in grado di riprodurre frequenze da 100 a 5000 Hz e si distingueva dai precedenti modelli per l'utilizzo della tecnica del *moving coil.*

(fig. 6) Schema del sistema Vitaphone (1927). Si noti sulla destra la collocazione degli altoparlanti rispetto allo schermo. I due modelli 555-W utilizzati (vedi fig. 5) sono disposti l'uno sopra lo schermo, con il cono rivolto verso il pubblico, e l'altro in basso, indirizzato verso l'alto. Immagine tratta dall'indirizzo Internet www.widescreenmuseum.com/sound/vitaphonediagram.htm.

Il suono cinematografico, per trovare una efficace funzione ed un adeguato contesto espressivo, deve però necessariamente riporre le proprie aspettative su una duplice prospettiva evolutiva, e cioè da una parte sulla tecnologia e sui progressivi perfezionamenti delle apparecchiature atte alla registrazione e diffusione della musica acusmatica, dall'altra in una progressiva ottimizzazione delle tecniche operative più idonee a realizzare una sempre più conforme partecipazione all'evento filmico.
Il sistema Vitaphone (fig. 4) – sviluppato utilizzando un *sound-on-disc system* con dischi multipli a 33 1/3 rpm –, che fu utilizzato dalla Warner Brothers per i primi esempi di film sonoro e parlato appena citati, non permette tuttavia una agevole differenziazione dei livelli sonori. Come tutte le apparecchiature che fra gli anni Venti e Quaranta proliferarono fra l'Europa e l'America, esso era in mono e per di più con un sistema di diffusione ancora approssimativo, assolutamente inadeguato a rappresentare le sfumature sonore che il cinema si avviava ad indagare (figg. 5 e 6).
Durante questo ventennio, mentre la musica colta era alle prese con il problema dell'abbandono della tonalità nel confronto fra neoclassicismo e sperimentazione, la discussione intorno al rapporto della musica con i nuovi mezzi tecnologici (disco, cinema, radio) fu incentrata, piuttosto che sulla moltiplicazione delle fonti sonore, su una nozione ad essa complementare e che oggi pare praticamente dimenticata: quella della "fonogenia". Con essa si indicava la capacità dei suoni di essere più o meno adeguati ai processi di registrazione e diffusione. «Il criterio della fonogenia», ricorda Chion, «era stato certamente modellato su quello della fotogenia»[21], problema visivo che nella fotografia e nel cinema è ancora attualmente abbastanza frequente.
Sebbene oggi risulti piuttosto improprio riprendere tale concetto in campo musicale, poiché praticamente scomparso, appare tuttavia almeno opportuno ricordare di cosa il termine fonogenia sia stato evidente 'sintomo'. Sempre seguendo Chion, possiamo affermare come la fonogenia indichi innanzitutto una mutazione nella fruizione dell'evento sonoro: l'avvento dell'immersione dell'ascoltatore in una «realtà acustica mediata», poiché vincolata alla trasmissione del suono attraverso amplificatori ed altoparlanti[22].
Prende avvio insomma la questione della 'fedeltà' della registrazione, che coinvolge direttamente la parte tecnica del mezzo e le procedure della sua utilizzazione, ancora oggi elementi assai pregnanti nella produzione artistica e nella sua diffusione. «Proprio perché l'autenticità non è riproducibile», ricorda Benjamin, «l'intensa diffusione di certi procedimenti riproduttivi – tecnici – ha offerto strumenti per una differenziazione e una graduazione dell'autenticità»[23]. La riproducibilità dell'opera d'arte conduce dunque verso la costituzione di procedure capaci di offrire comunque una dignità estetica e percettiva.
Il termine *high fidelty*, che originariamente indicava una categoria tecnica e commerciale, è divenuto nel tempo, come ricorda anche Chion[24], una categoria estetica che, spesso, ha tralasciato di mantenersi fedele alla propria ragione d'essere, quella che, secondo Dave Malham, attiene alla «fedeltà all'esecutore originale e alle intenzioni musicali del compositore. Ciò include necessariamente tutti gli aspetti spaziali dell'esecuzione» [25].
Il suono, come ci insegnano le più recenti esperienze musicali, non è rappresentato unicamente dai parametri di altezza, intensità e timbro, ma una sua efficace personalità può essere raggiunta unicamente attraverso una dimensione spaziale, capace di rafforzare fisicamente la sua immagine percettiva. Quando, per fare un esempio recente, Denis Smalley afferma che «le musiche sono sempre state composte per specifici tipi di spazio [...], ma la musica elettroacustica non è necessariamente composta con uno specifico spazio per l'ascolto [listening space] in mente [...]. La musica deve essere adattata per integrarsi al particolare spazio esecutivo»[26], egli svela uno dei principali caratteri della musica acusmatica, che consiste nel rispetto della dimensione spaziale del brano e nella definizione più o meno creativa, da parte dell'esecutore, di uno specifico spazio acustico che permetta un'agevole fruizione dell'opera. Lo sapeva molto bene Schaeffer quando, nei suoi concerti di musica concreta, non si limitava a riprodurre la traccia magnetica da un solo altoparlante, ma prevedeva una veste dinamica per la diffusione sonora mediante l'uso di molteplici altoparlanti e l'utilizzazione del *pupitre d'espace*, adoperato anche a Parigi nel corso dell'esecuzione dell'*Orphée '51*, capace di indirizzare il suono fra le diverse fonti disposte per la sala. Questa preoccupazione era inoltre viva anche nell'attività di ricerca di Hermann Scherchen presso lo studio svizzero di Gravesano. La caratterizzazione sonora dell'ambiente esecutivo procederà tuttavia, in questo caso, verso una rappresentazione essenzialmente espressiva, che indurrà Scherchen a determinare delle specifiche qualità spaziali per ciascun autore e tipo di musica: per Bach un'atmosfera chiara e lineare, per Mendelssohn trasparente, etc.[27].
La musica per film, ad esclusione ovviamente di quella eseguita dal vivo, soffre quindi degli stessi problemi, delle stesse contraddizioni di tutta la musica registrata, della musica per radio e, perfino, della musica elettronica, che nasce e si sviluppa sulla scia delle esperienze compositive degli anni Cinquanta. Non appare superfluo sottolineare, allora, come le medesime soluzioni adottate nell'ambito della musica colta si ritrovino pure nel contesto cinematografico. Tali procedure, infatti, più che essere specifiche di un genere, un'epoca e/o una tecnica operativa, sono in realtà espressioni stesse dell'oggetto, quella musica registrata che, nell'approccio teorico di Pierre Schaeffer, è identificata con il termine acusmatico.
Come ricorda ancora Rick Altman, la questione delle proporzioni sonore al cinema ha infuocato il dibattito a Hollywood sin dai primi anni del sonoro. Tre in linea generale sono le soluzioni più praticate: 1) la trasformazione del luogo di esibizione, soprattutto mediante la collocazione degli altoparlanti e meccanismi di *switch* (1927-31); 2) la manipolazione durante la produzione, soprattutto mediante la scelta accurata dei microfoni ed il loro posizionamento, e poi con il controllo dei livelli sonori durante l'*editing* (dal 1929 ad oggi); 3) lo sviluppo di una tecnologia multicanale, in grado eventualmente di includere capacità di localizzazione stereofonica (dal 1930 ad oggi)[28].
Proprio questo terzo punto, in quanto sicuramente più evidente nell'allestimento dello spettacolo cinematografico, e quindi anche più facilmente individuabile per l'apporto acustico che esso comporta, assume il ruolo di principale linea evolutiva della tecnologia sonora della musica per film, con importanti ricadute sia a livello sociale, sia di contaminazione con la produzione colta.
Non è un caso, infatti, che gli esperimenti sulla riproduzione sonora effettuati negli anni Trenta da Harvey Fletcher presso i Bell Laboratories si rivolgano soprattutto verso il tentativo di offrire più dimensioni spaziali alla diffusione del suono, di ampliare le possibilità espressive della musica e della sua stratificazione di senso e di sensazioni. «La musica sinfonica ascoltata attraverso la radio o dagli altoparlanti di un sistema cinematografico», ci ricorda proprio lo stesso Fletcher, «sebbene molto soddisfacente, non riesce a

corrispondere, in molti aspetti, agli effetti percepiti da un ascoltatore durante l'esecuzione originale in un auditorium [...]; l'ascoltatore in un auditorium riceve un ulteriore effetto dalla distribuzione del suono nello spazio, il riconoscimento di suoni differenti che giungono da differenti fonti sonore»[29].

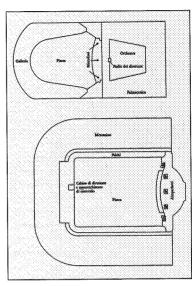
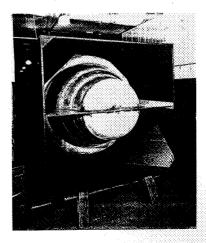
Quest'affermazione produce considerazioni di rilievo. Innanzitutto ci induce a constatare come la tradizionale paternità della spazialità musicale, tramandata meccanicamente nei manuali di storia e nei commenti critici, non risalga in effetti al *Gesang der Jünglinge* di Karlheinz Stockhausen (1956), ma si debba necessariamente anticipare alle sperimentazioni di Schaeffer e Scherchen, che furono effettuate almeno tre o quattro anni prima; e, in secondo luogo, come tutte le esperienze della musica elettronica sullo spazio derivino in fondo proprio dalle ricerche di Fletcher, sebbene quest'ultimo sia chiaramente più interessato all'aspetto tecnico-esecutivo che a quello compositivo. Ma lo spazio, la percezione dell'ambiente e la conseguente intelligibilità dei vari fenomeni sonori non sono unicamente legati al solo ascolto, alla dimensione, cioè, della fruizione, in contrapposizione all'ideazione artistica e alla sua formalizzazione linguistica. Anche se lo stesso Stockhausen, in fondo, affiderà allo spazio ed alla localizzazione dei segnali sonori un compito strettamente funzionale, egli vi riconoscerà una fondamentale funzione strutturale: «Ho tentato, nella composizione *Gesang der Jünglinge*, di configurare la direzione e il movimento dei suoni nello spazio, schiudendo così una nuova dimensione per la vicenda musicale. L'opera è concepita per cinque gruppi di altoparlanti, che vengono disposti nello spazio intorno all'ascoltatore. È determinante, per la comprensione dell'opera, da quale parte, da quanti altoparlanti simultaneamente, se diretti o verso sinistra o verso destra, se parzialmente rigidi o in moto, i suoni o i gruppi sonori vengano irradiati nello spazio»[30]. Sebbene con evidenti differenze, motivate prevalentemente dalle esigenze poetiche e compositive sorte dall'esperienza darmstadtiana degli anni Cinquanta, tale posizione esprime tuttavia il medesimo fine percettivo esplicitato dalle sperimentazioni di Fletcher che, il 27 aprile del 1933, in collaborazione con Leopold Stokowsky e la Philadelphia Symphony Orchestra, trasmise a scopo dimostrativo uno storico concerto tenutosi presso l'Academy of Music di Philadelphia, riprodotto in tempo reale nella Constitution Hall di Washington. La trasmissione di concerti effettuati dal vivo non rappresenta in sé alcuna novità a quest'epoca: la radio proponeva prevalentemente musica – ma anche commedie e radiodrammi – eseguita dal vivo, in parte anche per eliminare in qualche modo l'effetto 'meccanico' connaturato al procedimento di registrazione; il primo abbozzo di riproduzione in modalità stereo avvenne addirittura nel lontano 1881, in occasione dell'Exposition International d'Electricité di Parigi, quando Clément Ader piazzò due microfoni, ravvicinati l'uno all'altro, al teatro dell'Opéra, e con questi alimentò due auricolari a disposizione del pubblico[31]. Ciò che distingue l'esperimento di Fletcher da ogni altro è la ripresa del concerto mediante tre microfoni, poi trasmessi a tre altoparlanti, controllati da una regia musicale che era in grado di indirizzare in tempo reale i suoni attraverso le tre fonti, modificandone l'intensità di emissione. Mentre Alexander Smallens dirigeva il concerto a Philadelphia, Stokowsky, dalla sua cabina, controllava gli altoparlanti della Constitution Hall (figg. 7 e 8). Lo spazio si presenta qui in tutte le caratteristiche più evidenti: moltiplicazione delle fonti di diffusione del suono, capacità di movimento fra ciascuna delle fonti, possibilità di segmentazione dell'evento sonoro mediante la distribuzione del segnale audio, etc. In questo senso uno degli elementi più importanti si rivela essere comunque il fatto che, per una efficace distribuzione del suono nello spazio della sala, non sia più sufficiente un segnale mono, ma si renda indispensabile una registrazione multitraccia[32].

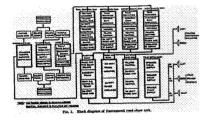
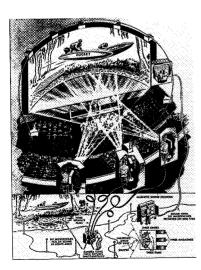
Il concerto di Stokowsky e Fletcher prevedeva, tuttavia, ancora una prospettiva frontale, tipica del concerto tradizionale. Essi, al contrario di quanto faranno in seguito Schaeffer e Stockhausen, si limitano a proporre una collocazione delle fonti sonore sul palcoscenico, sostituendo l'altoparlante agli strumentisti. Manca quindi una prospettiva laterale e posteriore.

Ma pure il cinema, nel vincolo della direzionalità della proiezione delle immagini, aveva sviluppato questo tipo di diffusione delle fonti sonore.

Come ricorda John Belton, «Lo sviluppo, nel 1927, di Earl Sponable dello schermo con materiale poroso ha agevolato la collocazione degli altoparlanti dietro lo schermo»[33]. Questa collocazione centrale sarà standardizzata dopo il 1927, fino all'avvento del *CinemaScope* degli anni Cinquanta. La posizione degli altoparlanti dietro lo schermo, che secondo Rick Altman era funzionale al fatto di dover «essere identificata con l'attività svolta sullo schermo»[34] (fig. 9), incoraggia infatti l'illusione di una omogeneità fra suono e immagine, origine del suono e azione cinematografica, mediante una loro vera e propria sovrapposizione fisica.

L'esperienza di *Fantasia*, che vedrà ancora la collaborazione di Stokowsky, appare da questo punto di vista decisiva e si pone come uno dei momenti più significativi dell'incontro fra musica, e più in generale suono, e cinema. Se già nel 1927 nell'*Allgemeines Handbuch der Filmmusik* (Manuale generale della musica per film)[35] Hans Erdmann si convinceva di come «la questione cruciale della musica cinematografica rimarrà irrisolta finché la sceneggiatura e le riprese non terranno conto della musica»[36], questo prodotto di Walt Disney (in verità assai discusso e discutibile) rappresenta comunque forse una delle migliori esperienze di utopia realizzata che il cinema sia in grado di offrire. Perfetto esempio di interrelazione fra musica ed immagine, di rapporto dialettico che forse solo il cinema di animazione è da sempre riuscito a proporre, *Fantasia* è il risultato di un progetto che solo Disney poteva immaginare di creare. Seguendo la classificazione teorica di Siegfrid Kracauer, *Fantasia* è uno di quei prodotti in cui la musica diviene il nucleo del film, in cui cioè «determina la scelta e la configurazione ritmica di elementi visivi che dovrebbero riflettere in un modo o nell'altro gli stati d'animo e i significati della musica»[37].

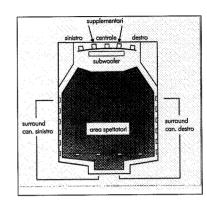
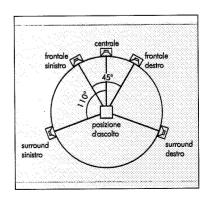
Come ricorda John Canemaker, *Fantasia* inoltre sarebbe potuta benissimo essere intitolata *Synesthesia*, poiché, come una lunga tradizione occidentale testimonia, quest'opera mira «a creare una fusione di sensazioni proprie sia dell'arte che della tecnologia, per fare quella che Wagner chiamava "opera d'arte totale" (*Gesamtkunstwerk*). *Fantasia* doveva essere un evento multimediale, da cui sarebbe derivata per il pubblico una nuova esperienza fruitiva»[38]. Il concetto di sinestesia implica però uno scambio tra i registri sensoriali, che solo l'abitudine ad una tradizionale fruizione musicale di tipo frontale non permette di considerare in tutte le implicazioni spaziali che esso comporta sia in riferimento alla diffusione del suono registrato che, in un'ottica più ampia, all'esecuzione di qualsiasi genere o tipo di musica. Tale prospettiva richiama la teoria dell'unità dei sensi dello psicologo americano Lawrence E. Marks[39], il quale ritiene il cervello umano

(fig. 7) Piante dei teatri in cui si è svolta la manifestazione (tratto da J. Pierce, *La scienza del suono*, Zanichelli, Bologna 1986, p. 169). In alto è rappresentata la sala dell'Academy of Music di Philadelphia, con indicata la disposizione dei microfoni; in basso la Constitution Hall di Washington, con gli altoparlanti e la cabina di regia.

(fig. 8) Gli altoparlanti utilizzati durante il concerto. Si tratta dei 'Thuras Theater Speaker' sviluppati prima da Wente e poi da A. L. Thuras. Immagine tratta dall'indirizzo Internet history.acusd.edu/gen/recording/notes.html

(fig. 9) Schema di allestimento del sistema di riproduzione portatile della RCA 'Photophone'. Si noti la posizione dietro lo schermo dell'altoparlante, indice della chiara ricerca di uniformità fra direzione del suono e posizione dell'immagine. Fonte *Handbook for Projectionists*, RCA, New York 1930, p. 10. Ora disponibile anche *on-line* all'indirizzo www.widescreenmuseum/sound/rca15-10.htm

(fig. 10) Schema dell'apparecchiatura portatile del sistema *Fantasound* della Disney. I cinque canali audio disponibili in questa sua versione "ridotta" sono un chiaro esempio di anticipazione dei più recenti sistemi di *surround*. Immagine tratta da William E. Garity, Watson Jones, *Experience in Road-Showing Walt Disney's "Fantasia"*, in «Journal of the Society of Motion Pictures Engineers», luglio 1942.

(fig. 11) Schema di rappresentazione del sistema *cinerama*. In questo caso si tratta di una versione con sei differenti canali audio: dall'immagine risultano assai evidenti le cinque tracce audio anteriori e quella posteriore. Immagine tratta dall'indirizzo Internet www.mtsu.edu/-smpte/fifties.html

dotato di una 'centralina' di interconnessione fra i vari sensi, specialmente attiva nell'infanzia – in quanto dotata di capacità percettiva amodale – e che nell'adulto riflette le linee dello sviluppo filogenetico ed ontogenetico procurato soprattutto dall'acquisizione del linguaggio verbale. Sebbene questo non sia il contesto più opportuno per una discussione di tipo psicologico[40], appare senz'altro significativo sottolineare almeno come, in Disney, l'idea sinestetica preveda un forte interesse per la distribuzione spaziale del suono, riconoscendogli di fatto un ruolo affatto differente dalle altre percezioni sensoriali umane.
Il sistema *Fantasound*, realizzato appositamente per questo film, ed evidente debitore all'esperienza di Fletcher e Stokowsky, anticipa i più recenti metodi di *surround*. Esso contribuisce all'ispirazione sinestetica connaturata al film mediante la dimensione spaziale della musica: effetto procurato da 36 altoparlanti installati dietro lo schermo con altri 54 piazzati fra l'orchestra e gli ordini dei palchi[41]. Le tre tracce utilizzate nel *Fantasound* permettono la fruizione di uno spettacolo unico che tenta di coniugare le esigenze filmiche a quelle musicali e che, per trovare la soluzione, si affida alla dimensione spaziale.
Il sistema era distribuito su due proiettori. Il primo conteneva il film e la traccia ottica in cui era registrata tutta la musica in mono. La presenza di questa traccia era dovuta alla eventuale possibilità di un malfunzionamento del sistema audio multitraccia, e quindi serviva da soluzione di riserva. Il secondo proiettore, sincronizzato con il primo, conteneva quattro tracce mono: 1. *control track*; 2. *screen left*; 3. *screen right*; 4. *screen center*. In aggiunta a questi canali, e derivati dagli *screen left* e *right*, ve ne erano altri tre (*house left*, *right* e *center*) con funzioni di *surround* (fig. 10).
La collocazione degli altoparlanti delle tre tracce principali fa comunque intuire come anche Disney rivendicasse una direzionalità precisa, quella frontale, che rimarrà la costante precipua di qualsiasi sistema sonoro utilizzato nelle sale cinematografiche.
«Nella metà degli anni '50», inoltre, come ricorda Belton, «la rivoluzione del widescreen ha trasformato la natura dell'esperienza cinematografica tradizionale. Gli schermi diventarono più larghi ed ampi e curvati nella parte centrale della sala, obliando l'invecchiato proscenio e inghiottendo gli spettatori in un anello semicircolare di immagini. Il suono è diffuso da un altoparlante centrale dietro lo schermo e da altri, sempre posteriori allo schermo, sulla sinistra e sulla destra, emergendo da quattro a cinque altoparlanti posteriori allo schermo a da dozzine di altoparlanti "surround" collocati sui muri laterali e posteriori della sala cinematografica»[42].
Le successive tecnologie sonore, una volta raggiunta una piena dimensione multitraccia – come ad esempio con il sistema Todd-AO del 1955 (*Oklahoma!*) con le sue sei tracce magnetiche, o il *Cinerama* (di cui peraltro proprio quest'anno ricorre il cinquantesimo anniversario) con i suoi tre proiettori e le sette tracce audio iniziali (fig. 11) –, proporranno infatti alternative che, pur nelle evidentissime differenziazioni tecniche, partiranno comunque dai principi base del *Fantasound*: registrazione multitraccia, *pan-pot*, allineamento degli altoparlanti, controllo singolo delle tracce audio, *overdubbing of orchestral parts*, sistema multicanale, etc. L'attenzione all'intelligibilità del dialogo, soprattutto nella produzione hollywoodiana, porterà in seguito alla standardizzazione del collocamento centrale della voce e all'assegnazione dei sistemi laterali alla musica e all'effettistica sonora.
In conclusione, si può affermare come l'interesse per la dimensione spaziale del suono abbia una delle sue principali origini proprio nel cinema e solo in seguito esso sia divenuto dominio della musica colta. La specificità dell'utilizzazione dello spazio nel cinema non segue infatti un mero adeguamento all'evoluzione tecnologica, l'idea di una rappresentazione il più fedelmente riferita alla realtà, ma appare piuttosto soluzione di una questione strutturale inerente alla riproduzione della musica registrata e si manifesta nel cinema sin dall'avvento del parlato. Lo spazio cinematografico (fig. 12), inteso come capacità di prospettiva nella profondità della dimensione acustica e possibilità di moltiplicazione delle fonti sonore, assume tuttavia una connotazione che, nella terminologia di Dave Malham[43], acquista il carattere di *nonhomogeneus* per la sua vincolante e necessaria direzionalità frontale del suono, ma che con i nuovi sistemi di *surround* può essere definita sostanzialmente *coherent* poiché non si manifestano significative discontinuità dell'immagine sonora.
Al contrario, l'ascolto squisitamente musicale, proprio perché non mediato dall'immagine e quindi rivolto con maggiore attenzione alle più idonee procedure di una perfetta resa acustica, si dispone in maniera sostanzialmente differente (fig. 13). Esso presenta una struttura che, come per la quadrifonia e parzialmente per la stessa stereofonia, si richiama ad una collocazione degli altoparlanti finalizzata a definire le migliori condizioni possibili per la fruizione sonora, vincolando così la posizione dell'ascoltatore, che in questo caso, sempre seguendo la terminologia di Malham, diviene assolutamente *homogeneus*, e quindi coincidente con i campi sonori (*soundfield*) naturali.
L'importanza della conquista dello spazio acustico da parte del cinema rivela dunque la propria specificità tecnologica ed organizzativa, motivata dalla differente funzione e natura assunta dal linguaggio musicale che, una volta perduta la propria autonomia, trova sue specifiche metodologie e procedure organizzative.
Questa prospettiva è motivata dal fatto che per anni il film è stato identificato, analizzato, considerato come testo, un'entità estetica autonoma, capace, per questa sua autonomia, di relazionarsi con maggiore efficacia con tutte le altre entità estetiche. In anni recenti, tuttavia, come sottolinea Rick Altman, il modello orientato al testo è stato invece contrastato dai *Cultural* e dai *Gender Studies*, proponendo un'analisi filmica maggiormente attenta all'enorme influenza procurata dal cinema sulle attività umane[44]. Da questa mutata prospettiva nasce l'idea di cinema come "evento", o meglio come macro-evento, assai frammentato al suo interno, e quindi profondamente influenzato dalle modalità di fruizione del suo pubblico.
Per questo motivo lo spazio, reso tridimensionale del suono, assume una rinnovata centralità argomentativa poiché indice dell'eterogeneità del fenomeno cinematografico, espressione di un'esperienza vincolata ad un gran numero di oggetti, processi ed attività che evidenziano il grande rilievo assunto dal film quale veicolo di comunicazione sociale e che ne decretano una nuova identità formale e culturale.

Marco Russo

Note

1. Relazione presentata al Convegno Internazionale *Music and Film*, organizzato dalla Royal Music Association, Southampton University, 20-24 maggio 2001.
2. Si veda per questo Thanapoom Lertpanyavit, *Surround Sound*, http://www.ee.washington.edu/conselect/A95/projects/surround/surround.html, s. p.
3. *Ibidem*, s. p.
4. James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema*, Columbia University Press, New York 2000, p. 118.
5. John M. Chowning, *Le dimensioni uditive del volume e la prospettiva uditiva*, in «Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 21-22, dicembre 1992, p. 100.
6. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, rispettivamente p. 36 e p. 31.
7. *Ibidem*, p. 46.
8. La prova della forte connessione fra le procedure sonore del cinema e la teoria di Schaeffer si ritrova ad esempio nell'uso creativo del suono di Murray Spivak nel corso della realizzazione del film *King Kong* (1933) per la RKO. Per simulare il verso del gorilla Spivak utilizzò «the sound of a lion's roar slowed down one octave mixed with the sound at unity pitch» (Jonathan Kay, Kimber Ghent, Brian Chumney, Erik Lutkins, *Film Sound History – 30's*, http://www.mtsu.edu/smpte/thirties.html, s. p.). Questo primo esempio di utilizzo creativo degli oggetti sonori registrati anticipa di un ventennio l'approccio metodologico di Schaeffer, legittimandolo in quanto espressione di una pratica ormai già ampiamente diffusa anche prima degli anni Cinquanta e quindi non come semplice frutto di una teorizzazione ideale.
9. Ennio Simeon, *Per un pugno di note*, Rugginenti, Milano 1995, p. 164.
10. Alan Williams, "Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema", in Rick Altman (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*, Routledge, New York-London 1992, p. 127.
11. Steve Wurtzler, "'She Sang Live, But The Microphone Was Turned Off': The Live, the Recorded and the Subject of Representation", in Rick Altman (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*, cit., p. 95.
12. Ennio Simeon, *op. cit.*, p. 50.
13. Michel Chion, *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma 1991, p. 15.
14. Per una discussione dei *layers* sonori, capaci di ampliare la contrapposizione figura/sfondo di tradizione gestaltica, si veda l'articolo dello scrivente "Per una definizione dello spazio acustico nella produzione acusmatica di Bruno Maderna", in *Bruno Maderna e la Neue Musik*, in corso di pubblicazione a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Edizioni Suvini Zerboni, Milano.
15. Rudolf Arnheim, *La radio l'arte dell'ascolto*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 50-51.
16. *Ibidem*, p. 41.
17. Ernst Bloch, *Über die Melodie im Kino*, pubblicato nel 1913 in «Die Argonauten», ora in *Zur Philosophie der Musik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-Main 1974, p. 187 (corsivo nell'originale).
18. Béla Balázs, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1987, p. 304. Tale considerazione, mediata da Merleau-Ponty, è ripresa da Michel Chion, che considera le cose capaci di sollecitare un solo senso come 'fantasmi' e quindi «una cosa esiste, in senso fenomenologico, se interessa almeno due sensi contemporaneamente» (*Una falsa barriera, conversazione con Michel Chion*, in «Cinema & Cinema», a. XVIII, n. 60, gennaio-aprile 1991, p. 39).
19. Francis Bayer, *De Schönberg a Cage, Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Édition Klincksieck, Paris 1981, in particolare p. 17 e sgg.
20. Rick Altman, "General Introduction: Cinema as Event", in Idem (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*, cit., p. 5.
21. Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997, p. 90.
22. *Ibidem*, p. 91.
23. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 48, nota 1.
24. «Non si finirà mai di ripetere che l'espressione 'alta fedeltà' è in effetti un concetto puramente commerciale che acusticamente non significa niente di preciso. L'immagine sonora di un lavoro sinfonico registrato su un disco non è in alcun caso simile, tranne che a grandi linee, a ciò che si ascolta durante un concerto: né dal punto di vista degli strumenti musicali (che, infatti, risultano oggi più netti e più distinti su una registrazione che in concerto), né da quello della dinamica (i contrasti del livello sonoro di un'orchestra sono più ampi dal vivo che in disco), né, infine, da quello spaziale» (Michel Chion, *Musica, media e tecnologie*, il Saggiatore-Flammarion, Milano 1996, p. 74).
25. Dave G. Malham, *Homogeneous and Nonhomogeneous Surround Sound System*, relazione presentata al convegno dell'AES UK *Second Century of Audio*, London, 7-8th June 1999. Una versione aggiornata della relazione è consultabile all'indirizzo Internet http://www.york.ac.uk/inst/mustech/3d_audio/homogeneous.htm, s. p.
26. Larry Austin, *Sound Diffusion in Composition and Performance: An Interview with Denis Smalley*, in «Computer Music Journal», n. 24, p. 11.
27. Cfr. Fred K. Prieberg, *Musica ex machina*, Einaudi, Torino 1975, p. 281 e sgg.
28. Rick Altman, "Sound Space", in *Idem* (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*, cit., p. 47.
29. Harvey Fletcher, *Stereophonic Reproduction from Film*, Bell Laboratories Record, May 1940, ristampato sul «SMPTE Journal» nel giugno 1940. Una copia è stata recentemente resa disponibile all'indirizzo Internet www.widescreenmuseum.com/sound/stereo1940.htm, s. p.
30. Karlheinz Stockhausen, *Musica nello spazio*, in «La Rassegna Musicale», n. 4, vol. XXXI, 1961, p. 398.
31. Franco Ricagno, *La musica nell'alta fedeltà e nella ripresa sonora*, G. Zanibon, Padova 1973, p. 41.
32. Un ulteriore importante momento dell'evoluzione tecnica della diffusione del suono nelle sale cinematografiche risale al 1938, quando gli *Hollywood Studios* decisero di definire una normativa comune in merito alla *equalization curve* – poi conosciuta come 'Academy Curve' – da adottare nei teatri e negli studi in modo da uniformare il risultato sonoro. L'importanza di questa decisione, che fu presa sulla base di ricerche effettuate dal Research Council della Academy for Motion Picture Arts and Sciences, segnala come il desiderio di uniformità dell'esperienza sonora divenisse sempre più pregnante, sia dal punto di vista produttivo al fine di ottenere degli efficaci standard operativi, sia per offrire un sempre più omogeneo risultato qualitativo.
33. John Belton, "1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution", in Rick Altman (a cura di), *Sound Theory, Sound Practice*, cit., p. 164.
34. Rick Altman, *The Sound of Sound: A Brief History of the Reproduction of Sound in Movie Theaters*, in «Cineaste», n. 1-2, vol. XXI, Winter-Spring 1995, ora anche all'indirizzo Internet: http://www.ehlt.edu.au/screen/film_1000_lectures/lecture7/Altman_on_sound.html, s. p.
35. Hans Erdmann, Giuseppe Becce e Ludwig Brav, *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, 2 voll., Schlesinger, Berlino 1927. Per un'attenta trattazione delle teorie tecniche ed estetiche dell'opera si veda in particolare Ennio Simeon, *op. cit.*, p. 39 e sgg.
36. *Ibidem*, p. 6.
37. Siegfrid Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962, p. 245
38. John Canemaker, *Il* Fantasia *mai realizzato*, in «Griffithiana», n. 34, dicembre 1988, p. 3.
39. Si vedano per questo gli articoli di Marks pubblicati fra il 1982 ed il 1989 – in particolare quelli del 1987 – sul «Journal of Experimental Psychology», tutti indirizzati a mostrare sperimentalmente la *Cross-Modal Similarity* fra differenti esperienze percettive. Per una visione generale della teoria dell'unità dei sensi si veda in particolare Lawrence E. Marks, *The Unity of the Senses. Interrelations among the Modalities*, Academic Press, New York 1978.
40. John Belton, "1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution", in Rick Altman (ed.), *Sound Theory, Sound Practice*, cit., p. 154.
41. Per una più dettagliata panoramica delle implicazioni psicologiche in campo audiovisivo, e nell'animazione in particolare, si veda Cristina Cano, "Direzioni psicosemiotiche. Il Cartoon tra sinestesia audiovisiva e isocronismi percettivi", in Giannalberto Bendazzi, Manuele Cecconello, Guido Michelone, *Coloriture. Voci, rumori, musiche nel cinema d'animazione*, Edizioni Pendragon, Bologna 1995, pp. 323-341.
42. John Canemaker, *op. cit.*, p. 3.
43. Dave G. Malham, *op. cit.*, s.p..
44. Rick Altman, "General Introduction: Cinema as Event", cit., p. 2.

(fig. 12) Schema di disposizione degli altoparlanti nel *surround* cinematografico. Si noti la precisa disposizione degli altoparlanti frontali (affiancati su una stessa linea) e come i due canali laterali siano invece distribuiti su più fonti di emissione sonora per tutto il perimetro della sala. Immagine tratta da Umberto Nicolao, *Impianti audio multicanale per Home Theatre*, Editrice Il Rostro, Milano 2001, p. 9.

(fig. 13) Schema di disposizione degli altoparlanti nel *surround* musicale (norme ITU). Si noti come la disposizione degli altoparlanti sia stabilita con estrema precisione in modo da favorire una posizione di ascolto particolarmente definita. Immagine tratta da Umberto Nicolao, *Impianti audio multicanale per Home Theatre*, Editrice Il Rostro, Milano 2001, p. 14.

IN FORMA DI NUVOLE

Your Friendly Neighborhood Spider-Man: Sam Raimi torna all'uomo mascherato

Nel 2002, nel quarantesimo anniversario dalla sua prima apparizione sul numero 15 della rivista «Amazing Fantasy», l'Uomo Ragno approda al cinema, nelle mani di Sam Raimi. Siamo all'interno di una vera e propria strategia, quella del colosso Marvel Comics, che insieme alla Sony/Columbia Pictures sta portando al cinema i propri personaggi. La linea tracciata da questo film e dal precedente *X-Men* (2000) di Bryan Singer proseguirà nelle prossime stagioni con *Daredevil* (starring Ben Affleck) e *Hulk* (regia di Ang Lee), senza considerare i rispettivi seguiti per i quali il regista de *I soliti sospetti* e Raimi sono già stati precettati.

Lo stupefacente Uomo Ragno

Nato nei primi Sixties, il fumetto rientrava nel progetto editoriale del suo autore, Stan Lee. Per differenziarsi, nell'affollato mercato supereroistico – specialmente rispetto alla principale rivale DC Comics (quella di Superman, Batman, Wonder-Woman, Flash...) –, Lee e la Marvel compresero che bisognava puntare su tre caratteristiche: una struttura soap che catturasse l'attenzione, un universo coerente nel quale potessero interagire e incontrarsi gli eroi delle diverse testate della casa editrice, l'aggancio alla realtà sociale ed emotiva del lettore, garantito dallo slogan "super-eroi con super-problemi".

I personaggi di Lee, quindi, vengono ritratti, oltre che nelle loro peripezie, anche nei drammi quotidiani della vita privata, in modo che i marvel-clienti li sentano più vicini degli algidi superuomini della controparte. La vicenda si può così complicare di numero in numero con fidanzate e persone care che si ammalano o che muoiono (e che ogni tanto resuscitano), occupando in tal modo di umani pensieri la mente dell'eroe in costume che le sta suonando al criminale di turno (il quale, da parte sua, ha alle sue spalle storie tutt'altro che invidiabili, fatte di infanzia violata, orfanotrofi, carceri minorili, e che lo hanno spinto a usare la calzamaglia per compiere il male). La *continuity*, il meccanismo per cui le vicende di questi fumetti si evolvono in un eterno presente, e la sopra citata necessità di stabilire un contatto con la realtà sociale del lettore per incrementarne il coinvolgimento emozionale, pongono inevitabili problemi ad un fumetto che, nato nel 1962 e sceneggiato da Lee fino ai primi Settanta, attraversa con le sue storie un periodo di profondi mutamenti socio-economici. Così non solo Peter Parker, il giovane punto da un ragno radioattivo e diventato vigilante, non potrà ignorare, passando dal liceo all'università, manifestazioni di protesta, occupazioni, sit-in pacifisti, ai quali reagirà nella maniera più bi-partisan possibile, e non solo non potrà evitare di vedere un suo ex-compagno di scuola tornare sconvolto dalla guerra in Vietnam[1], ma parimenti Harry Osborn, il figlio del suo arcinemico Goblin, si ritroverà devastato dai postumi dell'LSD.

Proprio in questo periodo, inoltre, per attrarre il pubblico di colore, la Marvel introdurrà i primi supereroi neri, quali Luke Cage, il funky-forzuto del ghetto che fa l'eroe a pagamento, e Black Panther (!), dietro il cui nome si nasconde l'innocua storia di un principe africano superforte venuto a fare l'eroe negli States. L'atmosfera dei tempi si riflette insomma nei comics, ed è la cupezza dei primi anni Settanta del riflusso a dominare la fine della vicenda che oppone Spider-Man a Goblin, conflitto che il soggetto di David Koepp e Raimi riprende in vista del film e che nel fumetto si concludeva con la morte, sul ponte di Washington, della fidanzata di Parker (che all'epoca non era la Mary Jane che appare nel film).

Spider-Man è quindi legato al presente della sua città, e questo elemento determina, nell'omonimo film di Raimi, come vedremo, una rappresentazione della metropoli che non può essere in linea con quelle pensate per altri titoli del genere, specialmente per quelli che fanno riferimento alle avventure di Batman. Ma c'è un altro film, uscito nel 1990, dal quale *Spider-Man* non può evidentemente prescindere.

Darkman, *un ritorno al passato*

Si dice che il progetto di *Spider-Man* fosse iniziato nei primi anni Novanta per interessamento di James Cameron: sue sarebbero state le idee di aggiornare la vicenda sostituendo il ragno radioattivo con uno geneticamente modificato e di far uscire le ragnatele direttamente dai polsi di Peter Parker, anziché da due contenitori spray. Non è un caso che dopo l'abbandono del regista di *Terminator*, e dopo gli altri candidati alla regia che a lui si sono succeduti, sia giunto proprio Raimi: *Darkman*, suo film del 1990, presentava un altro supereroe metropolitano, reso famoso dalle strisce a fumetti *The Shadow*[2]. Il film riscosse un buon successo, e proprio la Marvel pubblicò due numeri dedicati al personaggio (ma questa volta con debole esito commerciale, sicché le imprese di Darkman non divennero mai una serie vera e propria); non stupisce perciò che il colosso dei comics, in cerca di autori di richiamo che dessero una confezione più lussuosa alle proprie trasposizioni cinematografiche, abbia affidato a Raimi il proprio più celebre beniamino.

Dodici anni e quattro film separano questi due momenti della carriera del regista, un intervallo segnato da scarsi successi di pubblico e da un'intensa attività nel campo della produzione televisiva[3]. Durante questo lasso di tempo lo stile ipercinetico dei primi film, dato da rapidi movimenti di macchina, ha ceduto poi il passo ad un ritmo del racconto più tradizionale. Non ci troviamo più di fronte a sceneggiature concepite in gran parte per sostenere la messa in scena, com'è avvenuto nei primi due episodi della serie *Evil Dead*, caratterizzati da un'estrema mobilità della macchina da presa e da una rappresentazione del male (sempre in agguato sui giovani ospiti dell'ormai celebre cottage di montagna) mediata da soggettive realizzate con una *steadycam* improvvisata; così come non ci troviamo più davanti alle fughe alla Tex Avery di *I due criminali più pazzi del mondo* (*Crimewawe*, 1985), o ancora ai duelli di *Pronti a morire*, orchestrati sulla strada polverosa di una cittadina western e sull'orologio che la sovrasta[4]. Nei più recenti film di Raimi, al contrario, come ad esempio in *The Gift* – buon successo di pubblico che alla sua uscita ristabilì la credibilità commerciale del regista –, il talento visionario del regista riaffiora occasionalmente nei momenti onirici e di maggiore tensione, mentre per il resto della pellicola si attiene a modalità di ripresa più tradizionali.

Darkman e *Spider-Man* vantano più di una similitudine, e d'altra parte era inevitabile che sia Raimi che la produzione che lo aveva assunto tenessero presente questo precedente nella carriera del regista. Entrambi i film, come osservano Olvier Joyard e Jean-Marc Lalanne nel loro articolo pubblicato di recente dai «Cahiers du cinéma»[5], narrano le reazioni di due uomini che vedono cambiare i propri corpi (il professor Peyton Westlake perché sfigurato dalle sevizie dei gangster e dall'esplosione del laboratorio, Peter Parker per il morso del ragno) e si concludono con la rinuncia alla donna amata per motivi di ordine superiore. Premesso questo, il punto di maggiore frizione tra i due film consiste nei modi opposti in cui essi affrontano la tensione tra l'aderenza al soggetto e la materia spettacolare

In *Darkman* ogni momento della vicenda è segnato da una valanga di riprese spettacolari (e di citazioni) che la marcano: i repentini movimenti in avanti della macchina da presa quando entrano in scena i gangster, la sovrapposizione di immagini di diversa natura nella sequenza della creazione delle maschere per la vendetta (abbiamo una sequenza identica in *Spider-Man* quando Peter Parker progetta il proprio costume), il montaggio in sequenza di volti dall'espressione esterrefatta e di pupazzi, che nella sequenza del luna park segna l'insorgere della follia nel protagonista.

Nel film sull'Uomo Ragno, rispetto al suo predecessore del 1990, abbiamo una totale integrazione degli elementi spettacolari con il racconto; non c'è più una sovrapposizione, come in *Darkman*, bensì un totale diluirsi degli effetti speciali nella materia narrata, tendenza peraltro comune agli ultimi lavori del regista (si guardi ad esempio al recente *The Gift*, 1999). Per una sua buona metà *Spider-Man* adotta una regia pienamente convenzionale, riservando le proprie sorprese per i momenti in cui ci troviamo apertamente di fronte allo straordinario. In questo senso la sequenza della scoperta dei propri poteri da parte di Peter è quella che più rammenta il passato cinema di Raimi, e non solo per il gusto fumettistico del cielo azzurro, dai colori accesi come nei classici film hollywoodiani in Technicolor, ma anche per l'elaborato montaggio della scena della scazzottata a scuola; per il resto, la macchina da presa si limita ad accompagnare le acrobazie del personaggio digitale tramite contorsioni che, per filmare le scalate ai muri, abbinano carrelli laterali e rotazioni sull'asse; la cinepresa non si lancia più in movimenti nervosi che si sovrappongono all'azione, ma attende ferma, da posizioni insolite, l'entrata in scena del personaggio, per seguirlo poi in una serie di evoluzioni tecnicamente impressionanti ma, alla lunga, noiose.

Il ragno e il pipistrello

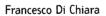
Il secondo modello con cui *Spider-Man* si deve inevitabilmente confrontare è *Batman* (1989), il film di Tim Burton che nel 1990, risolvendo l'impasse del suo predecessore (*Superman* di Richard Donner, 1978), aveva aperto una nuova strada per il cinema tratto dai fumetti. Il problema, allora, era il senso di ridicolo generato dal contrasto tra un eroe in calzamaglia e una città ripresa dal vero, e *Batman*, grazie all'ottimo lavoro compiuto da Anton Furst e Burton stesso, riuscì a risolverlo brillantemente plasmando l'intera Gotham City a modello della sagoma dell'eroe mascherato[6], facendo in modo che, ad esempio, le guglie dei grattacieli riprendessero le punte del suo cappuccio. In *Spider-Man* non assistiamo a nulla di tutto ciò; l'Uomo Ragno vive nella "vera" New York, e piuttosto che plasmare la città con la sua forma subisce l'effetto contrario: il protagonista, volteggiante tra un grattacielo e l'altro, non è evidentemente pensabile al di fuori di Manhattan. La fusione di contesto urbano e personaggio è garantita dalla grafica digitale e da riprese che cambiano frequentemente l'impostazione dell'asse dell'inquadratura con movimenti rotatori di macchina che danno il senso della percorribilità delle superfici dei palazzi ritratti; la figura di questo Uomo Ragno, figura palesemente digitale che si muove tra grattacieli in parte ricostruiti, crea un effetto credibile ma in fondo spiacevole: come il film oscilla tra le vicende epiche di Spider-Man e, soprattutto, i moti del cuore del suo alter-ego Peter Parker, così noi avvertiamo un profondo iato tra il supereroe in costume che si muove muto per la città e il giovane tutto smorfie di imbarazzo che mantiene celata la sua identità di eroe mascherato. Il delicato equilibrio che il film sembra voler costruire tra *teenage movie* e cinema avventuroso ne risente, e quest'infelice saldatura tra piani narrativi va a scapito soprattutto delle sequenze d'azione, che percepiamo più estranee di quelle in cui Tobey Maguire, l'interprete dell'Uomo Ragno, è a piede libero. Per quanto possiamo sbirciare ogni tanto il suo volto senza la maschera, riesce comunque difficile associare con sicurezza la figura in costume rosso e blu al viso adolescenziale di questo attore. Ne è un indizio la sorpresa che si prova nel vedere affiorare le sue fattezze sotto la superficie della maschera, dopo che è stato colpito da una bomba: più che il personaggio che abbiamo imparato a conoscere nel corso del film egli sembra uno strano ibrido tra il ragazzino e l'uomo digitale che saltella nelle sequenze d'azione, ed è alla supposta credibilità di questa fusione di carne martoriata e brandelli di stoffa del costume che Raimi si appiglia per farci percepire la sintesi delle due figure che abbiamo visto agire finora, con un'immagine che riporta alla mente i maltrattamenti fisici subiti da Bruce Campbell nei panni di Ash (la trilogia di *Evil Dead*) e da Liam Neeson (il dottor Westlake di *Darkman*).

Questi ultimi due modelli rimangono i punti di riferimento principali per la produzione del film; ma non c'è alcun dialogo tra essi e la nuova opera di Raimi. Questi, infatti, nel riferirsi al fumetto di Stan Lee, non tenta un'operazione critica del personaggio, come invece fa Burton con il suo Batman; bisogna d'altra parte segnalare che non si è avuta una rilettura "a fumetti" del supereroe di carta, com' è invece avvenuto per l'uomo pipistrello con *Batman: the Dark Knigh Returns* di Frank Miller, modello tenuto continuamente presente dall'opera di Burton[7]. Allo stesso modo il film di Raimi, per ciò che riguarda la figura di Goblin, si limita a prendere in prestito la dialettica eroe-nemesi per esprimere la sostanziale identità delle due facce della stessa medaglia, anche se l'immagine di questo antagonista di Spider-Man non è convincente né per l'interpretazione macchiettistica di Willem Dafoe, né per il design della tuta (questa sì troppo *camp*!).

D'altra parte, la forza della Marvel, ciò che le ha consentito di sopravvivere fino ad oggi, è stata la capacità di creare serie a fumetti di qualità media, instillando nei lettori la curiosità per il prosieguo delle vicende; allora non vediamo perché non dovrebbe essere così anche per le sue trasposizioni cinematografiche: contenuti semplici da afferrare al volo e tanta azione; se capita qualcosa in più, tanto meglio; se no, attendiamo il prossimo episodio. E allora, aspettiamo impazienti *The Amazing Spider-Man* per il 2004.

Francesco Di Chiara

Sam Raimi sul set di Spider-Man

Note

1. Facciamo riferimento in particolare alle storie più famose dell'Uomo Ragno, quelle scritte da Stan Lee e disegnate da John Romita sr., che subentrò al loro primo disegnatore, Steve Ditko.
2. «Il mio fumetto preferito è *L'uomo ombra*, un eroe americano degli anni Venti. Usciva dall'ombra con le

Spider-Man

sue pistole, ipnotizzava i criminali e li smascherava. Viveva al 58° piano del grattacielo (allora) più alto di New York che aveva solo 57 piani. Studiava musica orientale» (da un'intervista all'autore di Luciano Riotta apparsa su «il manifesto» nel 1985; ora in Georgette Ranucci, Stefanella Ughi [a cura di], *Sam Raimi. Il Genio del Male*, Roma, Dino Audino Editore s.d., p. 13).

3. Sam Raimi è infatti produttore esecutivo delle due fortunate serie *Hercules*, con Kevin Sorbo, e *Xena*, con Lucy Lawless, che ha un breve cameo in *Spider-Man*.

4. «*A quali modelli cinematografici e fumettistici ti sei ispirato?* A Bugs Bunny, al cartoon di Hanna e Barbera, alla mia collezione di effetti acustici, ai film di John Wayne» (Cfr. Georgette Ranucci, Stefanella Ughi [a cura di], *op. cit.*, p. 13).

5. Olvier Joyard, Jean-Marc Lalanne, *Sam Raimi, outside appelé à régner*, in «Cahiers du cinéma», n. 569, joun 2002, pp. 76-77.

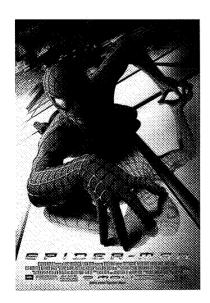
6. «Tim Burton [...] cerca di trovare un equivalente plastico-dinamico delle figure disegnate su carta. Cerca di trovare, e ci riesce, una continuità, omogeneità, uniformità tra corpi mascherati e scenografia. [...] Così Batman: alla metropoli e a ogni cosa impone il suo marchio. Gotham City è la *sua* città, il suo riflesso architettonico» (Michele Canosa, "Batman, la Linea Gotica", in Michele Canosa, Enrico Fornaroli [a cura di], *Desideri in forma di nuvole. Cinema e fumetto*, Campanotto, Udine 1996, pp. 190-192).

7. Abbiamo piuttosto un cortocircuito perverso quando *Spider-Man*, andando a imitare palesemente certe situazioni del film della Warner Bros, inserisce una sequenza che sembra tratta dal fumetto di Miller: la celebrazione cittadina interrotta dall'attacco di Goblin rimanda al carnevale di Gotham City, occasione in cui Joker diffonde il suo gas omicida; abbiamo perfino l'apporto di un cantante pop in entrambi i casi, qui Macy Gray in un breve cameo, laddove nel film di Burton vengono diffuse le musiche di Prince.

Di mostri, meraviglie e supereroi

Se un regista è stato, in una fase breve o lunga della sua vita, un disegnatore, potrà forse essere discutibile, potrà scatenare amore o indignazione senza appello, ma non sarà mai banale o visivamente sciatto. Non solo: non si porrà mai limiti di triviale verosimiglianza, perché consapevole che il cinema può essere come un foglio di carta quando si ha in mano una matita: un mondo di infinite possibilità. Per chi ha amato i ritmi stracchi di *Clerks* e per chi attende con impazienza le intemperanze di *Dogma*, Kevin Smith è un esempio luminoso di come la mano del fumettista si adatti perfettamente al cinema. I suoi film nascono e si sviluppano attorno ad alcuni scelti eroi – o antieroi o non-eroi – che attraversano storie che non li riguardano, interagiscono con altri figli dello stesso padre creativo e puntellano un universo costruito sulla misura del loro autore.

Kevin Smith ha lavorato alla Marvel, ed è giusto che paghi pegno intervistando Stan Lee. Questo lungo e vivace scambio di opinioni e informazioni è diventato accessibile a tutti grazie a un dvd della Columbia-Tristar intitolato *Mostri e meraviglie* e messo in commercio pochi mesi fa in Italia a un prezzo relativamente accessibile (14,90 euro). Le interviste sono state realizzate nel febbraio del 2002 a Santa Monica (California) presso Hi De Ho Comics, una fumetteria che gli appassionati Marvel potrebbero piuttosto definire un tempio di infinite meraviglie e di preziosi oggetti di culto. La sezione *Arrivano gli eroi* è dedicata a tutte le creature a cui Lee ha dato vita. Gli eroi fragili e umani in conflitto con poteri senza uguali sfilano davanti agli occhi affettuosi e compiaciuti del loro padre e, di riflesso, davanti a quelli dei loro fratelli che, puntata dopo puntata, si sono riconosciuti nelle loro debolezze e hanno desiderato la loro forza. Perché per Lee chi ha l'idea di un personaggio, chi lo immagina, è il padre della creatura, indipendentemente da chi lo disegna. La genesi di Hulk, degli X-Men, di Iron Man, dei Fantastici Quattro, di Daredevil è ricostruita in tutte le fasi che hanno permesso alle idee di Stan Lee di diventare storie e disegni condivisibili da un pubblico sempre più grande e sempre più affezionato. Alla nascita di Peter Parker e del suo doppio è invece dedicata la prima parte dell'intervista, suddivisa in capitoli che rendono accessibile Spidy a chi non lo conosce e fanno l'effetto, a chi lo conosce bene, della storia da ascoltare con l'abbandono dei bambini che hanno imparato a memoria ogni suo capitolo e lo aspettano con un'impazienza mai tradita. Kevin Smith è la chiave di accesso al mondo di Spider-Man. È un uomo massiccio e innocuo, pacifico e deliziato da quello che ascolta. Stan Lee è un gentiluomo sobrio e cordiale. Assomiglia a un J. Jonah Jameson meno irascibile e assolutamente meno stupido, e ride felice quando ricorda che sì, il capo di Peter Parker è lui come lo vedevano molti conoscenti e collaboratori. A questo punto non può che seguire l'ammissione di aver desiderato di interpretare Jameson al cinema, ma di aver dovuto rinunciare perché troppo vecchio per il film di Raimi. Un piccolo ruolo nella pellicola gli è stato comunque assegnato. In Time Square, Stan Lee cerca di vendere a Peter un modello di occhiali «come quelli degli X-Men». Subito dopo il Goblin lancia una bomba. La scena è stata girata in diverse versioni, ma è stata eliminata dal montaggio finale. In questa videointervista, semplice e lineare, è la persona di Lee, il suo modo di raccontare, a rendere avvincente la storia. Questo narratore, che ha sempre scritto per se stesso e non per i ragazzini, spiega come sia necessario costruire un mondo per i propri personaggi e come sia divertente definire i loro caratteri, farli interagire, dare loro dei soprannomi come si fa con i familiari. Nel caso di Spider-Man tutto è amplificato dalle insolite caratteristiche del protagonista: adolescente, con pochi soldi in tasca e scarse doti seduttive, costretto a dover scegliere costantemente tra il dovere di supereroe e quello di nipote affezionato. Al di là dell'interesse che le parole di Lee possono suscitare in ogni appassionato di fumetti, uno degli aspetti più interessanti del dvd è il poter ascoltare la sua voce piena di sfumature e di emozione, quella stessa voce che, accompagnando i disegni animati realizzati negli anni Settanta, è diventata una delle più amate e familiari degli Stati Uniti.

Anna Antonini

XVI Edizione del Cinema Ritrovato
Bologna, 29 giugno-16 luglio 2002

I capricci del destino

Come accade ogni anno, anche la XXXI edizione del Cinema Ritrovato di Bologna non ha deluso le aspettative, dando nuova visibilità a grandi capolavori e ad opere meno note ma di grande interesse del cinema del passato. Tra le varie proposte del ricco programma, meritano di essere ricordate la bella sezione rivolta al cinema di Léonce Perret, quella dedicata al film noir francese e il curioso tributo al Miracolo del 3-D, fugace pratica del cinema americano anni Cinquanta, per lo più di serie B, presto abbandonata e sostituita da tecniche che comportavano meno problemi tecnici e minori dubbi estetici.
Probabilmente, come sempre, le emozioni maggiori sono arrivate grazie alla sezione Ritrovati e Restaurati, punto di forza della manifestazione, che quest'anno ha riproposto capolavori del calibro di *Der letze Mann* di Murnau, *Nana* di Renoir, *Der blaue Engel* di Josef von Sternberg e *Il posto* di Ermanno Olmi, in copie completamente restaurate.
Se le pellicole più famose suscitano sempre grande attenzione richiamando folto pubblico, ci sono comunque opere "minori" alle quali, in ogni caso, non si fatica ad affezionarsi, ritrovandosi spettatori fedeli ed entusiasti. Proprio in questo senso, allora, si colloca la presentazione de *La Maison du Mystère*, film a episodi della durata totale di circa otto ore, girato in Francia nel 1923 da Alexandre Volkoff adattando l'omonimo romanzo di Jules Mary.
Il protagonista della complicatissima vicenda è Julien Villandrit, proprietario di un'industria tessile gestita dall'amico d'infanzia Henri Corradin. Tutto scorre nella massima tranquillità, finché Julien non sposa la bella Régine, la donna amata anche da Corradin. Costui, accecato dalla gelosia, fa di tutto per separare la coppia, ricorrendo all'occorrenza alle più basse e bieche maniere; cosicché, dopo aver fatto in modo di far condannare Villandrit per un omicidio di cui è in realtà lui il vero colpevole, si insinua nella vita di Régine cercando di prendere il posto di suo marito.
Continuare a raccontare i mille colpi di scena che conducono all'atteso (e con che trepidazione!) lieto fine sarebbe qui decisamente poco possibile. Nel corso dei vari episodi i personaggi e le situazioni si moltiplicano esponenzialmente, facendo in modo che non si tratti più solo delle vicende dei singoli, ma di una vera e propria irruzione della Storia *tout court* nella storia con la "s" minuscola. Così le fughe, i duelli, i ricatti, gli amori non corrisposti e gli amori lieti ed ancora in boccio, che segnano più di venti anni della vita dei protagonisti, si mescolano a tratti ai colori cupi della morte, della lontananza e del dolore causato dallo scoppio della prima guerra mondiale, che divide i personaggi gli uni dagli altri e che diventa metaforicamente prova della resistenza e del coraggio nel vivere le proprie passioni.
L'attesa impaziente dello spettatore, dicevamo, cresce ad ogni episodio. Si parteggia per un personaggio o per l'altro, si soffre, si gioisce, si dà visibilità alle proprie emozioni con risatine o mormorii di disappunto in sala, che rendono la fruizione una sorta di spettacolo colorato e pieno di partecipazione. Così il pubblico affezionato, pronto ad assistere ai nuovi sviluppi della vicenda, si immerge letteralmente e profondamente nella storia, partecipa, cerca di intuire cosa accadrà poi, confortato fin dall'inizio dalla sicurezza del finale roseo (d'altra parte l'ultimo episodio è intitolato *Le Triomphe de l'amour*...).
Sicuramente più vicino alla logica della serie televisiva di oggi piuttosto che a certe esperienze cinematografiche contemporanee, il film a episodi era un genere di grandissima popolarità nei primi decenni del secolo scorso, sia in Europa che negli Stati Uniti, con un numero di puntate variabile[1]. Nel caso dell'opera di Volkoff ci troviamo di fronte ad una serie di dieci episodi della durata media di circa cinquanta minuti ciascuno[2], ognuno dei quali abilmente orchestrato col suo bel colpo di scena prontamente inserito nel finale, come si conviene per incrementare le aspettative.
Anche le scelte attoriali appaiono ottimali[3], con tutti gli interpreti perfettamente calati nei propri ruoli. Se il personaggio di Julien è interpretato dal russo Ivan Mosjoukine, attore di grande popolarità all'epoca, esiliato come Volkoff dal proprio paese (e che tutti, tra l'altro, ricorderanno per esser stato il soggetto del famoso del famoso esperimento denominato *Effetto Kulešov*), anche gli altri protagonisti, Charles Vanel nei panni del crudele e subdolo Corradin e Hélène Darly in quelli della sconsolata e fedele fino alla fine Régine, meritano attenzione.
Il grande pregio del film sta comunque nell'abilità con cui le situazioni vengono costruite ed incastrate fra loro e nella superba fotografia del russo Nicolas Toporkoff.
Nel film, sia per quanto riguarda la forza visiva che la partecipazione emotiva, non ci sono mai momenti deboli, e, anzi, uno dei grandissimi meriti dell'opera viene dal fatto che ogni situazione, anche la meno importante, conquista il suo spazio di visibilità grazie a trovate di puro e meraviglioso ingegno, pur mantenendo la massima fedeltà al testo di Mary.
Gli esempi che si potrebbero fare sono tantissimi, ma senz'altro la splendida sequenza relativa all'arresto di Julien, in uno dei primi episodi, è uno dei più emblematici. Le immagini virate in un intenso blu notte mostrano le autorità pronte a catturare il fuggiasco che si nasconde in un bosco ombroso aiutato da sua moglie Régine. I poliziotti si celano nell'oscurità della notte, mostrandosi allo spettatore grazie ad un abile uso di luci e sovrimpressioni solo nel momento in cui le tenebre lasciano il posto al nuovo giorno. L'imboscata ha dato i suoi frutti: Julien viene arrestato e Régine, avvolta in veli chiari come le pallide luci dell'alba, perde i sensi sola e affranta.
La valenza metaforica delle immagini permette così di aggirare ostacoli narrativi che le sole didascalie difficilmente riuscirebbero a risolvere efficacemente, e così, quando alla fine il tempo scorre superando gli intoppi posti dalla crudeltà degli uomini e l'amore trionfa, gli intertitoli, non più sufficienti da soli ad appagare lo spettatore, lasciano per un attimo il posto alle suggestive immagini della villa "del mistero", avvolta in una nebbia sottile, nella quale, ora lo sappiamo, non si cela più alcun dolore e sofferenza. Ed è proprio questa bruma leggera che con discrezione ci invita ad allontanarci dalla vicenda permettendoci, senza bruschi risvegli, di lasciare in serenità, dopo tanti patimenti, Julien, Régine e tutti gli altri.

Anna Soravia

Note

1. In Francia siamo in media intorno agli 8-10 episodi, mentre negli Stati Uniti il numero aumenta attestandosi intorno alle 15-16 unità. In Italia questo tipo di film si compone solitamente di un numero molto più ristretto di parti (circa 2 o 3).
2. Anche per quanto concerne il fattore relativo alla durata di ciascun episodio, il dato varia. In Italia, come dicevamo nella precedente nota, il numero degli episodi è inferiore a quello della tradizione di altri paesi, ma la lunghezza di ogni puntata è di molto superiore.
3. E ottimali tali scelte apparivano anche all'epoca di uscita del film, a quanto si legge dalle critiche assolutamente positive.

Werner Herzog e il cinema delle attrazioni[1]

L'attrazione è qualsiasi momento aggressivo del teatro, cioè qualsiasi suo elemento che eserciti sullo spettatore un effetto sensoriale o psicologico, verificato sperimentalmente e calcolato matematicamente, tale da produrre determinate scosse emotive le quali, a loro volta, tutte insieme, determinano in chi percepisce, la condizione per recepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo[2].

Negli anni Venti del Novecento, con questa definizione, Ejzenštejn istituzionalizza un modo di fare spettacolo già diffuso nel teatro e nel cinema: basti pensare all'attività dello stesso Ejzenštejn o di Vertov. Il teatro e il cinema, e potremmo dire l'arte in generale, devono essere utili; devono, in altre parole, agire sullo spettatore come stimolo per una riflessione sulla propria condizione. L'attrazione è il mezzo violento con il quale scuotere lo spettatore e quindi indurlo a riflettere. Lo spettacolo deve essere un montaggio di attrazioni, in modo da provocare in ogni sua singola parte una reazione emotiva: il risultato finale sarà la comprensione profonda del messaggio dell'autore.

La definizione di Ejzenštejn è riferita al teatro, ma egli troverà poi nel cinema l'unico linguaggio in grado di esprimere il suo "montaggio delle attrazioni". Negli anni Ottanta la nozione di *attrazione* è "riscoperta" ed utilizzata riferendosi ai primi tempi del cinema, in particolare da André Gaudreault e Tom Gunning. Con il loro contributo, questi due studiosi non si pongono un fine pratico come il regista Ejzenštejn poiché, diversamente da chi li ha preceduti, essi cercano nel concetto di "attrazione" una definizione attraverso la quale guardare con occhi nuovi il modo di fare cinema dei primi tempi. Grazie ad alcune loro intuizioni, al contributo di Noël Burch ed agli apporti teorici di altri studiosi, il cinema delle origini smette di essere pensato in contrapposizione al cinema del futuro e acquisisce uno statuto proprio, distinguendosi, per elementi e per caratteristiche di rappresentazione, come dispositivo autonomo, seppure considerato come *primitivo*.

Nei saggi *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* (1986), *Non-Continuity, Continuity, Discontinuity. A Theory of Genres in Early Films* (1986) e *"Now You See It, Now You Don't": The Temporality of the Cinema of Attractions* (1993), Tom Gunning parla dell'attrazione nel cinema dei primi tempi studiandone i meccanismi e l'azione sullo spettatore, confrontando inoltre la narrazione di questo cinema con quella del cinema narrativo classicamente inteso. La strada scelta da Gunning è orientata a considerare il cinema in quanto mezzo dotato di specifiche capacità comunicative, e lo studioso propende quindi a valutare il linguaggio cinematografico principalmente in quanto espressione particolare di un preciso periodo storico o, a detta di Gaudreault, di un dato «paradigma culturale». Gunning, dividendo per generi il cinema delle origini, articola il suo discorso a partire dall'idea di continuità narrativa, anche se non opera una suddivisione per generi che tenga conto del soggetto trattato. La sua tripartizione in generi «non-continuo, continuo e discontinuo» è attenta al modo in cui i quadri (intesi come *tableaux*) si combinano tra loro, secondo una successione di ordine temporale più che direttamente narrativa. Per Gunning il cinema delle origini, quello cioè che va dalla nascita del cinematografo fino al 1910, va visto come un sistema fondato su di un preciso paradigma spettacolare, quello che si può definire sistema delle attrazioni. Tale sistema era già presente nella cultura popolare di fine Ottocento, ancor prima della nascita del cinematografo, epoca nella quale la continua sperimentazione di tecniche spettacolari forniva all'intrattenimento di massa nuovi stimoli che esercitavano sul pubblico una forte attrattiva per il loro carattere di novità. Il cinematografo rappresenta l'ultima novità, e quella con il più alto potere attrattivo, per la suggestione data dall'alta fedeltà, propria del mezzo, al dato reale.

Questa constatazione è essenziale per entrare nell'ordine di idee di chi allora, per la prima volta, assisteva alle proiezioni di opere cinematografiche e di chi contribuiva ad organizzarle. Il cinema delle origini non si poneva quale suo primario obiettivo la narrazione perché non era ancora in grado di articolare delle storie in senso compiuto: il suo obiettivo preciipuo era *mostrare*. Questo voleva dire inizialmente dar conto di un nuovo modo di vedere la realtà attraverso l'occhio della cinepresa, e successivamente proporre immagini inedite, esotiche, insolite ed anche fantastiche, seguendo un percorso che, senza soluzione di continuità, ci porta dai fratelli Lumière a Georges Méliès.

In ogni caso, secondo Gunning, anche i primi film costituiti da una singola inquadratura sono da considerare come delle «micro-cellule narrative»; ciò dipende dal fatto che il principio del narrare è implicito nel cinema in quanto mezzo in grado di registrare lo scorrere del tempo e, di conseguenza, i cambiamenti che questo fluire temporale comporta. Gunning sostiene anche che è altrettanto sbagliato pensare che il cinema delle attrazioni sparisca con l'arrivo del cinema narrativo, dato che quest'ultimo non fa altro che integrare il primo. Si pensi ad un film come *Matrix*, un caso esemplare, che racconta una storia puntando tutta la sua forza sugli effetti speciali digitali, cioè su delle attrazioni. Il cinema delle attrazioni è pienamente ed esplicitamente cosciente della presenza dello spettatore; è un cinema esibizionista, che prova piacere nel mostrarsi. Anche il cinema narrativo sa della presenza dello spettatore, ma fa come se non ci fosse per agire sul piacere del *voyeur* che può guardare tutto senza essere visto. Una frase di Baudrillard rende molto bene quest'idea: «Il piacere più alto, per noi, è quello di non essere presenti ma poter vedere tutto, un po' come Dio che non esiste e può guardare il mondo dalla sua assenza». È vero che il cinema narrativo per funzionare ha bisogno che il fruitore si immedesimi con il personaggio, ma è un'immedesimazione fittizia, perché chi guarda è sempre consapevole che ciò che sta vedendo è pura finzione, proprio per il fatto che il linguaggio del cinema narrativo non parla direttamente allo spettatore ma è rivolto *all'interno*, all'evoluzione della storia. Il cinema delle attrazioni esplicita l'istanza *mostrativa* servendosi di marche di enunciazione chiaramente visibili, la più frequente delle quali è la presenza nel film di uno *showman*. Questa'ultima funzione può essere incarnata dalla figura del mago, il quale, come avviene nei film di Méliès, presenta il proprio numero di prestigio, o dal personaggio di una ragazza che, in un film erotico, ammicca allo spettatore. Quest'istanza *mostrativa* può anche essere esterna al film con presentatori-conferenzieri che introducono e commentano le immagini animate. Secondo Gunning, anche gli intertitoli e le didascalie devono essere considerati tali. Tutte queste marche di enunciazione servono a creare l'aspettativa e a preparare l'eccitazione nello spettatore per l'attrazione, che al suo culmine in senso vero e proprio dura un istante e poi scompare; il tempo necessario per farla percepire, poiché qualora la sua esposizione venisse prolungata essa perderebbe il suo potere spettacolare.

L'attrazione, nel sistema dei dispositivi mostrativi formulato da Gunning per il cinema dei primi tempi, è contemporaneamente *climax e risoluzione*, e il piacere dello spettatore viene dall'alternarsi di questi due momenti. Il tempo dell'attrazione non è continuità ma interruzione, rottura temporale. Il cinema dei primi tempi, così come lo hanno definito Gunning e Gaudreault, era un cinema puro ed assoluto poiché poteva usare esclusivamente il linguaggio delle immagini. Ai nostri giorni, benché la narrazione sia diventata elemento inscindibile dell'espressione filmica, ci sono cineasti che ricercano questa purezza originaria, avidi di immagini sempre nuove e in grado di presentarsi come insolite. In particolar modo quest'istanza è riscontrabile nel cinema *nonfiction*, vale a dire nel cinema documentario. Grazie a Adriano Aprà, abbiamo un quadro preciso dell'evoluzione di questo tipo di cinema; nelle sue introduzioni ai due volumi delle rassegne del Festival di Pesaro dedicate all'argomento (*Il Cinema e il suo oltre*, 1996 e 1997), Aprà traccia un percorso storico-critico della *nonfiction* dal cinema delle origini ai giorni nostri. Il filo rosso di tale percorso è quello di un cinema in cui lo sguardo desidera sorprendersi scoprendo il mondo, all'interno del quale guardare è un'avventura e il reale riesce ancora ad imporre le proprie direzioni imprevedibili. Werner Herzog, nato a Monaco il 5 settembre del 1942, è, secondo la mia opinione, un regista in questo senso emblematico, uno di quei pochi autori che dedica il proprio mestiere alla ricerca di quel cinema fin qui considerato come puro ed assoluto. Della sua opera si può parlare come di un cinema delle attrazioni. Il rapporto molto personale di Herzog con il cinema nasce principalmente da un bisogno di comunicare le sue visioni portatrici di un significato più profondo della realtà, e ancor più dalla necessità di cercare immagini adeguate a tale comunicazione.

Herzog è continuamente alla ricerca della condizione propria del cinema delle origini; ai nostri giorni, egli va a cercare nuove immagini in luoghi esotici non completamente fagocitati dallo sguardo registrante dell'uomo. Queste immagini non sono altro che le nostre attrazioni, corrispondenti quasi a quelle stesse che Ejzenštejn teorizzava ai suoi tempi. Naturalmente ci sono delle differenze sulle modalità di creazione e di funzionamento di queste attrazioni, sul loro modo di essere sviluppate. Tempo e qualità delle immagini sono differenti, sia per un

motivo di evoluzione tecnica che per il cambiamento di sguardo della macchina da presa. Nel cinema di Herzog sparisce il concetto di temporalità dell'attrazione. Le sue immagini attrattive sono spesso ripetute (si pensi, a titolo d'esempio, alla *bucle* dell'aereo che plana all'inizio di *Fata Morgana*) o sempre presenti, con uno sguardo che alternativamente si sofferma su di esse per tutta la durata del film. L'autore, con interminabili piani sequenza, indaga i paesaggi che incontra sul suo cammino, senza aver paura della monotonia e spesso rivolgendo lo sguardo a dimensioni più ampie. Il paesaggio è l'attrazione principale nella sua opera: esso stimola i suoi sogni ad occhi aperti, dice l'autore, poiché fonte principale di ispirazione.

In *Fata Morgana*, Herzog si è lasciato invadere dall'immenso protagonista che è il paesaggio africano, capace di parlare da sé già col semplice contatto diretto. Con insistiti piani-sequenza costituiti da veloci movimenti orizzontali, il paesaggio ci scorre davanti agli occhi senza mai fermarsi, perché non c'è n'è bisogno; la sua bellezza e il suo potere incantatorio ci fanno provare, per la sua condizione degradata, un senso di sconfitta per il genere umano. Oltre al paesaggio, gli oggetti e gli uomini divengono anch'essi attrazioni; in *Fata Morgana*, la macchina da presa si avvicina al relitto di un aereo visto in lontananza, poi, lentamente, con movimenti circolari, si muove tra i rottami fino ad arrivare ad un'inquadratura allargata. Questi movimenti, più che a svelare, sono tesi a celare, sino al momento in cui siamo pronti a vederla con altri occhi, quell'immagine familiare che stranamente ci diventa sconosciuta e della quale solo alla fine scorgiamo il significato cui essa davvero rimanda[3]. Qui lo sguardo della macchina da presa distorce il nostro modo di vedere abituale al fine di disorientarci, colpirci e di conseguenza farci riflettere. In *Fata Morgana* tutti gli attori che incontriamo sono ripresi in primo piano, un primo piano fisso, impietoso, senza via di scampo sia per il personaggio inquadrato che per lo spettatore. Nell'inquadrare il bimbo con il suo volpino, lo sguardo della macchina da presa lo fissa per pochi minuti dalla vita in su; brevi attimi che diventano un'eternità per il disagio del bambino chiaramente obbligato all'immobilità, ma anche per la nostra insofferenza, perché non siamo abituati a fissare occhi come quelli per tanto tempo. Un'immagine di tale intensità rappresenta per il fruitore uno stimolo particolarmente forte, capace di provocare una rottura nel suo modo di vedere abituale, poiché egli, in tali circostanze, si scopre chiamato direttamente in causa. Qui, e altrove ancor di più, percepiamo la presenza del regista, il quale dà indicazioni al soggetto ripreso; così facendo, Herzog rende esplicita la presenza dell'autore e quindi dello stesso artificio tecnico, per far capire allo spettatore che è proprio con lui che si vuole parlare. Il cinema di Herzog apre un canale diretto con la realtà per affermare che anche quella sullo schermo è realtà, diversa dalla nostra o forse vista solo in maniera differente. Ciò crea uno stimolo riflesso nello spettatore, che in questo modo può cercare di andare oltre il dato reale, in una realtà parallela fatta di altri significati, tra i quali c'è l'idea del regista. Il movimento senza meta, sempre presente nelle sue opere, elimina le coordinate spazio-temporali e ci dà l'impressione di essere in un luogo in cui il tempo è sospeso e lontano da questo mondo.

Oggi il linguaggio cinematografico puro lo troviamo esclusivamente nella *nonfiction*; ciò non vuol dire che la *nonfiction* sia esente dalle "scappatoie" tipiche del cinema narrativo: basti pensare al ruolo di grande suggestione svolto dalla colonna sonora in *Fata Morgana* e all'aiuto dato dal commento fuori campo alla comprensione del film. Inoltre, come ricorda Aprà, non bisogna pensare che il cinema documentario sia mera registrazione; anzi, proprio perché ha a che fare in maniera più diretta con il puro linguaggio cinematografico, esso si presta maggiormente alla formalizzazione e alla libera sperimentazione del regista. Si può dire che il cinema documentario è un tipo di fare cinema che dà più soddisfazioni al regista, il quale pensa solo al proprio linguaggio senza doverlo prendere a prestito da altri campi. Il cinema narrativo fa vedere allo spettatore solo quello che sa che gli piace, mentre il cinema documentario mostra allo spettatore immagini reali, e in quanto tali lo sfida ad un'analisi senza dirgli cosa deve pensare al riguardo. Lo spazio, nell'assimilare il messaggio visivo da parte del fruitore, si fa così più lungo, ma più efficace, ed è probabilmente per questo motivo che la soddisfazione è reciproca.

Alberto Gini

Note

1. Questo lavoro nasce da alcune riflessioni sviluppate nel corso di un seminario seguito nell'anno accademico 1999-2000 al DAMS di Bologna, coordinato da Viva Paci, dal titolo *Il Cinema: un'attrazione*.
2. Sergej M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni* in «Lef», n. 3, 1923. In italiano in *Il montaggio*, vol. IV, tomo II delle *Opere scelte*, Marsilio, Venezia 1986.
3. Molti sono i suggerimenti che la lettura del fondamentale saggio di Viktor Šklovskij *L'arte come procedimento* può darci in questo senso. Cfr. Viktor Šklovskij, "L'arte come procedimento", in Idem, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976.

Fata Morgana

Werner Herzog

Bibliografia

Adriano Aprà (a cura di), *Il cinema e il suo oltre*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1996.

Adriano Aprà (a cura di), *Le avventure della nonfiction. Il cinema e il suo oltre 2*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1997.

Emile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971.

Noël Burch, *Il Lucernaio dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994.

Sergej. M. Ejzenštejn, *Il montaggio delle attrazioni*, in «Lef» n. 3, 1923. In italiano in *Il montaggio*, vol. IV, tomo II delle *Opere scelte*, Marsilio, Venezia 1986.

André Gaudreault, Tom Gunning, "Le Cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?", in Jacques Aumont, Marie Gaudreault, (sous la direction de), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Publications de la Sorbonne, Paris 1989, pp. 49-63.

André Gaudreault, "Les *Vues cinématographiques* selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)", in J. Malthête, Michel Marie, (sous la direction de), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1997, pp. 111-131.

André Gaudreault, *Dal letterario al filmico*, Lindau, Torino 2000.

Fabrizio Grosoli, *Werner Herzog*, La Nuova Italia, Firenze 1981.

Tom Gunning, "Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Film", in Tomas Elsaesser, (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI, London 1990.

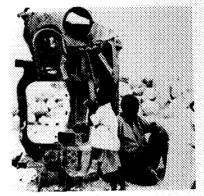
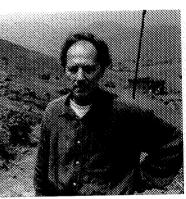
Tom Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and The Avant-Garde", in Thomas Elsaesser, (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI, London 1990.

Tom Gunning, "'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions", in Richard Abel, (ed.), *Silent Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 1996.

Werner Herzog, *Sentieri nel ghiaccio*, Guanda, Milano 1982.

Chris Marker, *Scene della terza guerre mondiale 1967-1977*, Feltrinelli, Milano 1980.

Henri Moreau, *L'attraction*, in «Ecran du cinéma», n. 11, 28 giugno 1912.

Viva Paci, *Certains paysages d'Herzog sous la loupe du système des attractions*, in «Cinémas», n. 1, vol. XII, 2001.

Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima, (a cura di), *Scrittura e immagine*, Forum, Udine 1997.

Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo, Laura Vichi, (a cura di), *La Nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine 1998.

Paolo Sirianni, *Il cinema di Werner Herzog*, Libero Scambio Editrice, Firenze 1980.

Viktor Šklovskij, "L'arte come procedimento", in Idem, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976.

Emmanuelle Toulet, *Il cinematografo, invenzione del secolo*, Gallimard/Universale Electa, Paris-Trieste 1994.

LE CITTÀ DEL CINEMA

CANNES
PESARO
VENEZIA

LV Festival International du Film
Cannes, 15-26 maggio 2002

Dagli archivi del film di famiglia

Bibó breviárium (István Bibó fragments)
Regia e sceneggiatura: Péter Forgács. Consulenti: János Kenedi, Géza Bereményi, István Bibó Jr., Gábor Hanák, Ági Ravasz, András Forgách. Film di montaggio composto da materiali di repertorio/Private Photo & Film Foundation (PPFF). Musica: Tibor Szemzö. Suono: Zsolt Hubay, Zoltán Vadon. Narratore: Paul Merrick (versione inglese), François Joly (versione francese). Produzione: Péter Forgács/For-Creation Ltd e György Budai/Nextreme Film Ltd. Paese: Ungheria, 2002. Supporti: video Beta digitale e pellicola 35 mm. Bianco e nero e colore. Durata: 69 min.

L'edizione 2002 del Festival di Cannes si è distinta, almeno a leggere i giornali, soprattutto per il concorso, composto quasi unicamente da film "d'autore", da Cronenberg a Guédiguian, da Lelouch a Egoyan, da Polansky a Leigh, da Gitai a Suleiman, da Sokurov ai Dardenne, da Loach a Kaurismaki, da Bellocchio a De Oliveira, ecc.
L'altro elemento dell'ultima edizione del festival che ha suscitato – in minor misura – l'attenzione dei mass media è stata la presenza, nelle diverse sezioni o fuori concorso, di lavori socialmente e variamente "impegnati": da *11 settembre 2001* a *Bowling for Columbine*, da *Carlo Giuliani, ragazzo* a *Un vivant qui passe*.
Non risulta invece aver ricevuto particolare attenzione un film come *Bibó breviárium (István Bibó fragments)* di Péter Forgács (Ungheria, 2002), che in un certo senso unisce queste due componenti – autoriale e documentarizzante – attraverso il linguaggio della sperimentazione.
Già vincitore del premio alla regia (sezione cinema sperimentale e cortometraggi) dell'Hungarian Film Week, il film di Forgács, presentato nell'ambito della "Quinzaine des réalisateurs", è un documentario poetico sulla figura di István Bibó, il grande filosofo ungherese che fu ministro durante la rivoluzione del 1956, condannato all'ergastolo e poi rilasciato grazie ad un'amnistia. Attraverso la ricomposizione di una lunga serie di frammenti di vecchie pellicole che portano i segni del tempo, il film costituisce il tredicesimo capitolo del grande progetto iniziato dall'autore quindici anni or sono, la *Private Hungary – Series*[1].
Con la creazione a Budapest, nel 1983, del Private Photo and Film Archive, Forgács si era riproposto di documentare e ricordare, attraverso la collezione di film amatoriali e materiali di altro tipo, un quadro della storia dell'Ungheria diverso e più articolato di quello ufficiale.
«Colleziono il passato nascosto, soppresso, dimenticato e oppresso dell'Ungheria. L'Ungheria è un paese dove, in settant'anni, ci sono state undici strutture politiche e sociali diverse, ci sono state due guerre mondiali devastanti e cinque rivoluzioni fallite e altrettante controrivoluzioni, quattro dittature diverse, e solo nel tempo della mia vita ci sono state una rivoluzione (1956) e una rivoluzione 'leggera' (1998). Ho il dovere di raccontare la mia storia perché non c'è più 'la' storia [...], il dovere di raccontare la tua storia e la mia storia. È una specie di decostruzione»[2].
Cinque anni dopo la fondazione dell'archivio, con il primo episodio della serie, dedicato alla famiglia Bartos, Forgács inizia la sua ricerca mirata «a vedere il non visto, a decostruire e ricostruire il passato del suo paese attraverso il mezzo effimero rappresentato dall'*home movie*»[3].
Questa opera, in continua espansione, ha superato in questo modo la funzione, pure importantissima, della ricostituzione della memoria di una nazione per acquisire una dimensione "ontologica", e trasformarsi cioè in «una riflessione sulla natura della memoria storica e individuale, la costruzione della storia e la fenomenologia dello stesso *fare* i film»[4].
In *Bibó breviárium*, accompagnate dalla musica avvolgente di Tibor Szemzö e da una voce fuori campo che legge brani e riflessioni tratti dalle analisi di Bibó sull'Ungheria tra le due guerre, Forgács compone un affascinante quadro fatto di immagini preesistenti provenienti da fonti diverse. L'opera si presenta come una ininterrotta sequela di materiali di repertorio di varia natura, brani documentari sul paesaggio ungherese, sequenze provenienti dall'archivio privato del filosofo, sulle quali il cineasta è intervenuto non solo attraverso il montaggio, ma anche al livello dell'inquadratura (per esempio attraverso l'uso del *freeze frame*, del rallentatore o del negativo), oppure tramite segni grafici.
La figura di Bibó che il film presenta sarebbe di per sé affascinante per fornire un soggetto a qualsiasi tipo di film, sia esso documentario o di finzione: antifascista, Bibó è arrestato nel 1944 dalla polizia di stato per ordine del governo di destra, poi è attivo clandestinamente prima di conoscere nuove vicissitudini sotto il comunismo, che lo condanna per aver nel 1956 partecipato al governo.
Forgács lavora però sulle immagini e sui testi che integrano la colonna sonora, in modo tale che pare estrarne la patina del tempo. Alcuni concetti espressi da Bibó vengono isolati e messi in risalto con una forza tale da porli sul piano universale: «il peggior nemico della legge non è il fuori legge, ma l'insieme delle situazioni false e confuse che fanno sì che una legge divenga cattiva, caduca e ipocrita»; o ancora: «la minaccia maggiore alla regola della legge non è la gente al di fuori di essa, ma quelle situazioni indefinite e distorte in cui essa diventa una cattiva norma, contraddittoria e ipocrita».
La riflessione politica e sociale di Bibó viene dunque fatta propria dal cineasta tramite la manipolazione e un personale accostamento dei materiali di partenza: scritti, fotografie, immagini di repertorio, film di famiglia. Le riflessioni del filosofo sembrano guidare le ricerche del cineasta, «ricerche e viaggi nell''archeologia del tempo' all'interno della storia privata. Perciò vedere l'imprevedibile, presente o futuro, attraverso i film di famiglia è per me una chiave interpretativa meravigliosa, ma anche una 'traccia del tempo' [per accedere] al 'tempo dimenticato'»[5].
Per Forgács, che oltre a una formazione – lo ricordiamo – nell'ambito delle arti visive, vanta anche la professionalità di sociologo, il film amatoriale e di famiglia offre un'attrattiva particolare, che va oltre la volontà di recuperare alcune memorie sulla storia passata. Le riflessioni del filosofo sull'Ungheria tra le due guerre diventano parte integrante del recupero di un mondo invisibile. Di più: il film rende i brani di Bibó attuali, estrapolandone l'essenza teorica, spesso sganciata dalle contingenze cui si riferiscono. Forgács rimane comunque ancorato ai materiali di partenza, per lo più film di famiglia, tramite i quali cerca di restituire il senso della storia penetrandola attraverso i dettagli delle vicende individuali e le modalità del cinema amatoriale.
«L'importante non è solo che questi cineasti dilettanti non hanno un piano, naturalmente avevano un piano quando hanno fatto questi film, ma non era mirato ad entrare in un cinema. Avevano un piano che io chiamo 'un diario subconscio destinato all'eternità'. Perché quando registravano qualcosa, non si rendevano conto di quante altre cose sarebbero state importanti per me, per noi, oggi. Così, in un certo senso, sono un archeologo, perché voglio capire quei tempi. Amo

quei vecchi abiti. Amo i loro diversi modi di portare i capelli. Amo quelle strade. Non avevano un piano, non erano coscienti di tutti quei particolari di cui è invece cosciente un regista che ha disegnato ogni dettaglio».
E poi conclude, rischiando di essere tacciato di banalità (da chi non lo conosce): «Non voglio dire che il film di famiglia è più vero, ma mi piace molto di più»[6].

Laura Vichi

Note

1. *Bibó breviárium* è attualmente il penultimo della serie, prima di *The Bishops Garden*.
2. Cfr. Deirdre Boyle, *Meanwhile Somewhere: a Conversation with Péter Forgács*, «Millennium Film Journal», n. 37, Fall 2001, disponibile sul sito della rivista www.mfj-online.org
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*. Corsivo mio.
5. San Francisco Jewish Film Festival 20th Anniversary, http://www.sfjff.org/sfjff20/filmmakers/05D.html
6. Deirdre Boyle, *op. cit.*.

XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema
Pesaro, 21-29 giugno 2002

Due finestre su Pesaro

Un omaggio a Sirk
Imitation of Life (1983) di Daniel Schmid

En octobre 1983, je partais en Italie avec Renato Berta pour tourner *Le Baiser de Tosca*. Sur le chemin, nous avons choisi de nous arrêter à Lugano chez Douglas et Hilde et de les filmer pendant trois jours. Je ne voulais pas faire un documentaire trop formel, ni un essai critique, ni même véritablement un portrait biographique. [...] Je voulais simplement fixer ces longues conversations amicales que nous avions. Il avait à l'époque 83 ans, mais pouvait encore réciter sans hésitation des pages entières de Goethe. Il n'y avait chez lui aucune forme d'amertume, ni de regret. Il continuait à lire énormément, connaissait parfaitement la littérature française, allemande, anglaise. Sa formation de grand intellectuel ne le portait pas pour autant à mépriser Hollywood, ni à prendre de haut les mélodrames populaires qu'il y avait réalisés. Il était parfaitement conscient que les studios, avec la somme de règles qu'ils lui avaient imposées, lui avaient aussi permis de trouver véritablement son écriture. Il a retrouvé à Hollywood cette posture de résistant qui a été la sienne toute sa vie[1].

Così Daniel Schmid racconta la genesi del piccolo documentario/conversazione che nel 1983 realizzò insieme ed in omaggio a Douglas Sirk, che per Schmid, svizzero, come per altri registi di area tedesca della sua generazione (tra gli altri, R. W. Fassbinder), rappresentò un modello e una sorta di ideale cinematografico.
Della conversazione il documentario di Schmid, *Imitation of Life*[2], ha l'andamento lento e dispiegato; niente, di ciò che appartiene all'organizzazione dell'inquadratura, svia l'attenzione dal fatto di parola: la macchina da presa rimane immobile ad inquadrare il volto anziano e assorto di Sirk, con i grandi occhiali scuri[3], e quello agile e attento di sua moglie Hilde, che gli siede accanto. Schmid stesso decide di non comparire nel quadro. E tutto il lavoro si configura allora come una sorta di atto d'omaggio al proprio maestro, a quella sua raffinata arte del discorso e del racconto, sviluppata su una cultura vastissima e profondamente meditata.
Schmid decide di collocarsi, e di collocare lo spettatore, in una posizione di ascolto, attento e concentrato, e riesce a preservare fino alla fine un'atmosfera che è quasi d'intimità, come ovattata eppure intensa.
A scandire i discorsi di Sirk vengono soltanto inserite brevi sequenze dei suoi melodrammi più celebri, che sembrano a volte riprendere le idee espresse un attimo prima, in altri casi anticipare le parole che verranno dette l'attimo successivo.
Sollecitato da Schmid, Sirk ripercorre momenti della storia del suo paese e della sua carriera, ritorna su quelle figure tematiche e stilistiche che da sempre lo contraddistinguono e sui suoi film più amati.
Supportato con grande passione e ferreo rigore, in questo viaggio a ritroso nella memoria, da sua moglie, che continuamente interviene, laddove i ricordi di Sirk[4] si sono fatti più deboli, per contraddire, puntualizzare, spiegare, e alle cui capacità mnemoniche Sirk sembra rimettersi con assoluta e amorevole fiducia.
Così, insieme agli episodi biografici, intimi e professionali, Sirk ritorna ad esplorare quei temi per lui importanti: il problema della moralità dell'essere umano e la sua predilezione per l'amoralità e per gli *split character*, personaggi conflittuali e tormentati (i "suoi" Dorothy Malone e Robert Stack); il suo senso della simbolicità degli elementi del quadro e di ogni scena, da cui quell'autentica ossessione per il carattere misterioso ed arcano degli specchi; il dramma della distanza, del distacco e della fuga, inevitabilmente incapaci di garantire la salvezza; l'orrore del nazismo.
Infine, quello che è invece il tema che apre il documentario di Schmid, e che è senz'altro uno degli aspetti più affascinanti dei grandi melodrammi hollywoodiani di Sirk: il finale, falsamente lieto, l'happy end come *deus ex machina*, come amava definirlo Sirk, sottile e canzonatoria messa in discussione di quel generale ottimismo americano con cui Sirk amava giocare fin dai titoli dei suoi film (*All That Heaven Allows*[5], per esempio, o, anche, *There's Always Tomorrow*[6]).
Dopo aver ricordato come in molte culture il circolo (altra figura chiave dei racconti sirkiani) stia a simboleggiare la morte, Sirk riconferma, ancora una volta, quel pessimismo profondo, anche se non amareggiato, che da sempre ha impregnato le sue storie. Sembra volerci dire, Sirk, che non può esistere un lieto fine: perché ogni storia, comunque finisca, è chiusa per sempre, e questa chiusura (il cerchio, ancora...) è di per sé un evento tragico e negativo, a cui non c'è rimedio.

Daniel Schmid

Imitation of Life

Written on the Wind

Written on the Wind

Resti umani

No quarto da Vanda (2000) di Pedro Costa

Con il suo ultimo film, *No quarto da Vanda*, Pedro Costa prosegue lungo quella direzione già intrapresa con *Ossos* (1997): ma se *Ossos* poteva ancora essere letto come un grido d'allarme, la testimonianza di disperate ingiustizie sociali e dolorosi drammi umani, in *No quarto da Vanda* non resta che una spaventosa desolazione, senza che alcuna speranza sia concessa alla possibilità di una denuncia o di un riscatto.
No quarto da Vanda, come *Ossos*, viene integralmente girato ai margini della città di Lisbona, nella bidonville/ghetto di Fontainhas, popolata da immigrati da Capo Verte; gli abitanti del quartiere sono anche gli "attori" (anche se la legittimità del termine è quanto meno dubbia): poveri rifiuti della società del benessere, ridotti a fantasmi di loro stessi, a residui di quello che potevano essere stati i loro affetti e la loro volontà. Esseri sommersi, che si trascinano tra le pozzanghere delle loro misere strade, mentre le picconate che demoliscono le loro case sembrano lacerare il tessuto sonoro del film, e lo strazio delle cose corrisponde con orrore a quello degli uomini. Così, lo strazio dei colpi che scuotono la case rimanda a quello dei colpi di tosse che continuamente e impietosamente scuotono e piegano il misero corpo di Vanda, povero resto di un corpo, pallidissima, magrissima, la gestualità e la voce deboli e stanche, irrimediabilmente compromesse dalla tossicodipendenza.
Vanda e le sue sorelle costituiscono il tramite attraverso il quale poter entrare in questo microcosmo sociale di spaventosa miseria e desolazione. Ma è soprattutto attraverso lo sguardo di Vanda che noi abbiamo una possibilità di accesso al suo mondo, per quanto il mondo di Vanda sia quasi inconsistente al di fuori della stanza in cui Vanda trascorre la maggior parte del tempo, seduta sul suo letto sfatto a fumare eroina. Apprendiamo poco della vita di Vanda, perché non c'è quasi più niente nella vita di Vanda, se non l'eroina, che è anche l'oggetto di tutti i discorsi, unico fulcro intorno al quale convergono i comportamenti e le attese. Non accade niente, e la tragedia si svolge ripetitiva e monotona, come sospesa in un torpore malsano, in una paralisi che sembra dover preludere unicamente alla morte.
Il gesto della droga, nel suo meccanico e tragico squallore, è l'unico elemento che segnala il passare del tempo; anche se è un tempo che scorre invano, sempre uguale a se stesso, ciclico, scandito da quell'unico rituale ossessivo. Più che scandirlo, allora, il rituale dell'eroina sembra consumare il tempo, così come consuma i corpi già estenuati di Vanda e dei giovani abitanti di Fontainhas.
Della camera di Vanda non vediamo mai che un unico scorcio, con il letto intorno al quale si fuma l'eroina. La camera digitale inquadra spesso con leggera inclinazione dall'alto, acuendo quella soffocante sensazione di chiusura, di oppressione, di isolamento che appartiene già al profilmico. Il solo altro oggetto della stanza che vediamo è un sacchetto di plastica, logoro, colmo di vecchi accendini usati: in un lungo momento di estrema crudezza, Vanda, per prepararsi la dose, li prova uno ad uno, con una meccanicità ansiosa e spasmodica, una metodicità ossessiva ed estenuata, fino a che riesce a trovarne uno che ancora funziona, e si dà pace.
Di fronte a questo scenario di assoluta desolazione, a questo luogo filmico ambiguo, che sfugge ai criteri della finzione come a quelli del documentario, in cui non rimane più intreccio, né personaggi, né messa in scena, è naturale interrogarsi, se non sulla legittimità del punto di vista (o di un apparente *non* punto di vista) e del lavoro di Costa, quanto meno sul suo significato. *No quarto da Vanda* è una registrazione impassibile, fredda e distaccata, di un inferno sociale, dove non rimangono che i segni della morte e dove ogni cosa è segno di morte?
Curiosamente, un quotidiano francese ha fatto notare l'identità, nella nostra lingua, delle parole utilizzate per indicare, rispettivamente, lo strumento di registrazione e la *camera* (*quarto*, in portoghese) in cui dormiamo; e questo nel tentativo di spiegare quell'intimità, quella partecipazione, sempre un po' discosta, silenziosa, a volte commossa, che Pedro Costa sa instaurare tra il proprio sguardo, quello della sua *camera*, e il vissuto di Vanda, tutto tragicamente racchiuso nella *camera* da cui a stento riesce ad uscire.
Se è vero che lo sguardo di Costa ha la forza di restituire uno spessore umano a questi individui emarginati e sofferenti, mostrandoci il loro dramma con rispetto e senza reticenze, è altrettanto vero che si tratta di uno sguardo che non consente e non legittima speranze: l'ultima inquadratura del film è un crocevia di strade misere e deserte, la cui pregnanza simbolica è forte, evidente, ma la cui esatta valenza ci rimane imperscrutabile.

Valentina Re

No quarto da Vanda

No quarto da Vanda

No quarto da Vanda

No quarto da Vanda

Note

1. Daniel Schmid, «*Il portait avec lui toute la mémoire de la Vieille Europe*», in «Cahiers du cinéma», n. 571, settembre 2002, p. 70. Segnaliamo inoltre che, in occasione della proiezione di diciannove film di Sirk al Festival de La Rochelle, nello stesso numero sono stati dedicati a Sirk (e al suo collaboratore Metty) Patrice Blouin, *7 mélos capitaux de Douglas Sirk*, pp. 64-69, e Jean-Marc Lalanne, *Russel Metty, homme des lumières*, p. 66 (Lalanne è anche curatore dell'intervista a Schmid).
2. Il titolo del documentario di Schmid è lo stesso dell'ultimo melodramma hollywoodiano (che è anche l'ultimo film) di Douglas Sirk, il cui titolo italiano è *Lo specchio della vita* (1958).
3. Negli ultimi anni della sua vita, una malattia rese quasi cieco Sirk. In molti hanno commentato il destino beffardo di quest'uomo che tanto, nei suoi film, aveva riflettuto sulla cecità, quella reale e quella metaforica.
4. Jon Halliday ha ironicamente rilevato questo particolare ruolo di Hilde; si veda ad esempio questo passo: «Je lui posai des questions sur l'un de ses films que je préfère, *Tout ce que le ciel permet* [*Secondo amore*]. Je fus stupéfat de constater qu'il me jetât un regard qui montrait qu'il ne savait pas à quoi je faisais allusion. "De quoi parlez-vous, dit-il? Je ne me souviens pas d'avoir fait un film de ce genre". J'ai donc commencé à le harceler de rappels enthousiastes de ses meilleures scènes, surtout ce moment sublime où les enfants de Jane Wyman lui offrent un téléviseur en cadeu de Noël. Mais mon enthousiasme de cinéphile, tout proche qu'il était d'un accès de fièvre devant l'une des plus belles scènes de cinéma de tous les temps, ne servit à rien. Le lendemain, Sirk me dit: "J'ai parlé avec Hilde [Mme Sirk] hier, après votre départ; elle m'a dit que j'avais effectivement réalisé un film intitulé *Tout ce que le ciel permet*. Pouvez-vous m'en dire un peu plus?"» (Jon Halliday, *Conversation avec Douglas Sirk*, Cahiers du cinéma, Paris 1997, p. 12).
5. In italiano *Secondo amore* (1955). Nella traduzione italiana, in questo caso e anche nel successivo menzionato, l'ambigua ironia del titolo tende a sfumare.
6. In italiano *Quella che avrei dovuto sposare* (1956).

Percorsi animati
MOTOGRAFIE
Disegni animati, fumetti e illustrazioni

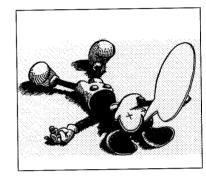
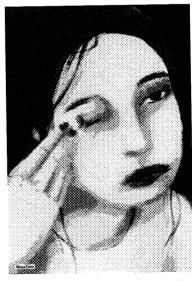
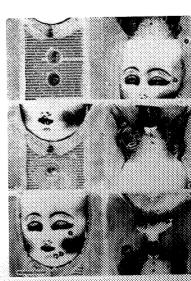
Non è senz'altro fuori luogo notare come negli ultimi anni alcune tra le più notevoli ed apprezzate novità cinematografiche, soprattutto in ambito nazionale, arrivino dal cinema di animazione. Un'arte mutevole, una disciplina capace come forse nessun altra di dar vita a utopie e mondi assoluti, senza basi bloccate su se stesse e, al contrario, in grado di servirsi per quanto più le è possibile di ogni tecnica "lecita" o meno volgendola totalmente al proprio servizio.
Le piccole opere d'arte animata (o meglio ancora, "animate d'arte") hanno efficacemente dimostrato di essere in grado di ritagliarsi uno spazio vitale autonomo ed assai interessante all'interno del grande panorama cinematografico e di avere tutti i numeri giusti per aggiudicarsi premi importanti nelle più illustri competizioni.
È allora con piacere che si prende atto dell'intenso fermento creativo che soggiace a questo tipo di produzioni e dell'attenzione crescente che varie manifestazioni dimostrano in questo senso.
Un'ottima occasione per rendersi conto di ciò che già bolle o bollirà presto in pentola è stata offerta dall'ultima edizione della Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, festival tra i più apprezzati e stimolanti nel nostro paese, giunto oramai alla sua trentottesima edizione. Così la Mostra, che quest'anno ha presentato nelle sezioni principali una retrospettiva completa delle opere di Ettore Scola e una rassegna dedicata al cinema spagnolo degli ultimi anni, ha pure patrocinato un'interessante esposizione dedicata al disegno animato.
La vetrina, dal titolo *MOTOGRAFIE*, ha proposto una consistente selezione di lavori, non limitandosi ai soli filmati, ma includendo tra i materiali esposti anche pubblicazioni, fumetti, storyboard e tavole illustrate, realizzati negli ultimi anni dagli studenti dell'Istituto Statale d'Arte "Scuola del Libro" di Urbino, una delle fucine creative maggiormente degne di attenzione che è stata ed è tuttora un buon punto di partenza per molti personaggi affermati. Senz'altro, per esempio, è stata una efficace rampa di lancio per Gianluigi Toccafondo[1], artista ormai di grande notorietà, la cui inconfondibile tecnica si basa sulla rielaborazione pittorica di immagini preesistenti, con un risultato sicuramente di grande effetto: basterà ricordare, tra i tantissimi lavori, *La pista del maiale* (1992), *Essere vivi o essere morti è la stessa cosa* (2000, dedicato a Pier Paolo Pasolini), i vari spot pubblicitari, le sigle televisive (*Avanzi, Tunnel, ...*) e quella ufficiale (fino all'edizione 2001) della Mostra del Cinema di Venezia, in cui le sapienti pennellate di Toccafondo accompagnavano i sinuosi movimenti della sua musa Asia Argento.
Storico istituto fondato nel 1923, l'ISA di Urbino si compone, tra gli altri presenti, anche di un settore specificamente dedicato al cinema d'animazione. Partita come laboratorio d'avanguardia già nel 1951, la sezione è ancora oggi unica nel suo genere in Italia, e sovente si distingue in ambito sovranazionale per l'alta qualità e la forte connotazione sperimentale delle opere realizzate al suo interno.
La ricerca si orienta verso la possibilità di creare stili e percorsi assolutamente autonomi e personali, lontani dalle formule più commerciali, fornendo una solida base pratica e formativa ai giovanissimi studenti, sia all'interno del corso quinquennale che durante i successivi due anni di perfezionamento.
La collaborazione tra la Mostra del Nuovo Cinema e la Scuola del Libro non è certo una novità, così come non è una novità l'interesse del festival per le forme sperimentali del cinema d'animazione. Le iniziative e i contributi, in questo senso, sono stati i più vari; primo fra tutti la bella retrospettiva del 1998 dal titolo *Animania. Cento anni di esperimenti nel cinema di animazione*[2], nella quale vennero presentati lavori noti e meno noti, partendo da Windsor McCay per arrivare fino ai giorni nostri con opere recentissime.
La struttura di *MOTOGRAFIE* è stata articolata in modo da presentare, dividendoli in settori separati ma pur sempre comunicanti, i lavori dei nuovi allievi accanto a quelli di ex studenti oramai affermatisi sul campo. È stato così possibile ammirare, oltre ai già citati lavori di Toccafondo, quelli di Mauro Caramanica, autore di vari video musicali, spot pubblicitari per la RAI e animatore per *La gabbianella e il gatto* di Enzo D'Alò, nonché i cortometraggi di Claudia Muratori e di Simone Massi (vincitore, quest'ultimo, del primo premio all'ultima edizione del Festival Arcipelago con *Tengo la posizione*), tra cui il divertente *Il giorno che vidi i sorci verdi*, "una storia per modo di dire", tutta basata su detti e proverbi che trovano la loro traduzione letterale nelle immagini animate[3]. E ancora *La sagra* di Roberto Catani, cortometraggio che ha vinto un po' di tutto e ha partecipato, in concorso, ai festival di Hiroshima, Ottawa, distinguendosi al New Zeland Film Festival e nell'ambito di varie altre manifestazioni, dando così all'immagine di Catani un rilievo internazionale[4].
Accanto a tutti questi nomi più famosi, dicevamo, i nuovi allievi, possibili nuove leve del cinema d'animazione italiano, le cui opere dai titoli tanto evocativi (*Sotto il cuscino, Maestrale, La curva dei tuoi occhi*, tra i tanti), appaiono già così limpide e belle, a volte struggenti, altre volte divertenti, comunque attentamente studiate sotto ogni aspetto.
In questo panorama, un paese delle meraviglie del cinema d'animazione più solitario e nascosto, le immagini che scorrono sugli schermi, naturalmente accompagnate da scelte musicali azzeccatissime, sono segni che diventano prima di tutto sentimenti. Ed è proprio questa la loro forza e bellezza.

Anna Soravia

Luca Vagnini

Mara Cerri

Nicoletta Ceccoli

Note

1. Si veda a questo proposito il catalogo della mostra monografica che si è tenuta a Udine dal 6 al 29 settembre 2002, grazie al Centro Espressioni Cinematografiche. A cura di Giovanna Durì, *Gianluigi Toccafondo. A partire dalla coda*, Coconino Press, Bologna 2002.
2. Catalogo della retrospettiva a cura di Bruno Di Marino, *Animania. 100 anni di esperimenti nel cinema di animazione*, Il Castoro, Milano 1998.
3. La filmografia di Simone Massi è ampia, così come numerosissimi (quasi un centinaio) sono i riconoscimenti che ha ricevuto in giro per il mondo. Lo stesso *Il giorno che vidi i sorci verdi* si è aggiudicato il premio per il miglior contributo artistico all'edizione 2001 di Arcipelago.
4. Il nuovo bellissimo lavoro, *La funambola*, ha già ottenuto un premio speciale all'edizione 2002 del Festival International du Film d'Animation di Annecy e siamo sicuri che continuerà a mietere successi ovunque.

LIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica
Venezia, 29 agosto-8 settembre 2002

Realtà veneziane

Full Frontal (Usa 2002) di Steven Soderbergh

Snake of June

Snake of June

La prima realtà è che Moritz de Hadeln, il direttore dell'ultima edizione del festival (atteso invocato criticato), ha fatto ciò che ha potuto nei pochi mesi che ha avuto a sua disposizione, e si è premurato di comunicare a tutti gli interessati che ha dovuto lavorare in fretta per una mostra che, «a seconda del clima politico e sociale del momento, ha continuamente cambiato i suoi obiettivi, i suoi orientamenti, le sue aspirazioni»[1].
La seconda realtà è composta dai film presentati durante il festival, molti di questi pronti a essere proiettati in altre manifestazioni pochi giorni dopo: "il Festival" è ormai un'entita transnazionale in perenne fagocitante espansione.
Rispetto alle edizioni precedenti sono state mantenute le principali sezioni: "Venezia 59" e "Controcorrente" (la doppia competizione), e "Nuovi Territori" (il laboratorio sperimentale), affiancate dalla storica "Settimana Internazionale della Critica" e da retrospettive, omaggi ed eventi vari. Che si è visto? Molto. Immaginato e sognato? Poco.
I mondi possibili raccontati da questa edizione sembravano (troppo) spesso legati a storie già vissute e scritte altrove: il fascino della Realtà (come se fosse davvero riproducibile e di maggiore interesse) dilagava. Ed ecco allora, senza citare i numerosi documentari (ma subito mi contraddico e ricordo il bellissimo e ipnotico *London Orbital* di Chris Petit e Iain Sinclair), i film ispirati a storie vere (per gli ambienti o i personaggi narrati) – *The Magdalene Sisters, Frida, Führer EX* –, a storie "possibili" in odore di docu-drama o di desolata "verosimiglianza" – *Oasis, Lilja 4-Ever, Ken Park, Poniente* –, a romanzi – *La forza del passato, El Caballero Don Quijote*. Pochi sono sembrati gli universi personali, le ossessioni e le passioni trasportate dai registi sullo schermo, pochi gli sguardi capaci di produrre fascinazione.
A distanza di tre mesi, rileggendo sparuti appunti, i film che tuttora stimolano il desiderio (di rivederlo e poi di possederlo, il film) sono pochi e per lo più, tranne il primo citato, appartenevano alla sezione "Controcorrente", forte di una selezione di titoli più convincente. Tra questi: *Dolls* di Takeshi Kitano, per il doloroso incastro di storie d'amore e il viaggio dei due protagonisti (sempre diversi e sempre uguali); *A Snake of June* di Shinya Tsukamoto, ritornato al bianco e nero e alle sue sublimi perversioni scopiche dopo la parentesi di *Gemini* (visto, sempre a Venezia, nel 2000); *Un Homme sans l'Occident* di Raymond Depardon, così realistico nella sua descrizione della vita di uno degli ultimi uomini liberi del Sahara all'inizio del XX secolo da diventare mitico per lo splendore luminoso del bianco e nero delle sue lentissime inquadrature; *Full Frontal* di Steven Soderbergh.
L'interesse per quest'ultimo titolo, apparentemente poco apprezzato e discusso durante le giornate festivaliere, ha trovato subito appagamento: *Full Frontal* è stato distribuito nelle sale poco dopo la Mostra.
Si è detto e scritto che è un film sul cinema, che dopo *Effetto notte* è inutile ostinarsi a ragionare su simili tematiche, che affronta un argomento vecchio e sterile, che non è paragonabile a *Sesso, bugie e videotape* (1989), con cui Soderbergh, a soli 26 anni, trionfò a Cannes e con cui condivide alcune caratteristiche. *Full Frontal* (che già nel titolo sembra giocare con la possibile-impossibile verità della realtà mostrata integralmente e frontalmente) inizia con i titoli di un altro film, *Rendezvous*, girato in 35 mm e secondo gli standard (di audio, immagini e *casting*) vigenti nell'attuale produzione hollywoodiana[3]. Ma *Full Frontal* prosegue mostrandoci che *Rendezvous* è il film nel film, che la "vera" storia è quella dei personaggi alle prese, durante una sola giornata, con il proprio lavoro (appartengono tutti alla società dello spettacolo di Los Angeles) e con le proprie difficili relazioni amorose: il tutto è stato ripreso in formato DV (*digital video*), e poi ulteriormente rielaborato per conferire all'immagine una sgranatura e una "sporcatura" simile a quella dei Super-8. Attori e personaggi si mescolano continuamente, Soderbergh costruisce un film che vuole confondere, spiazzare, confrontarsi con lo spettatore su quegli elementi del discorso filmico che denunciano il suo statuto di maggiore o minore aderenza alla realtà. Alla conferenza stampa di Venezia, il regista ha affermato che negli Stati Uniti stanno attraversando un curioso momento per ciò che riguarda i confini tra «reality» e «fictional world»: questi confini non sono più chiari. Soderbergh si è dichiarato più volte affascinato da quei meccanismi che ormai ci conducono a ritenere che ciò che vediamo in formato video (e con un audio mono[4]) sia più vero e realistico di ciò che vediamo girato su pellicola "tradizionale" – sono gli stessi meccanismi che hanno permesso il successo mediatico di *The Blair Witch Project*.
Non casualmente *Full Frontal* si chiude con un carrello all'indietro che svela il suo set, ricordandoci come anche la sezione più "documentaristica" del film sia comunque il risultato di una produzione cinematografica, come tutto sia finzione. Si rimane confusi e affascinati dal sofisticato gioco di matrjoske creato per noi da Soderbergh.
Il 27 novembre è uscito in America *Solaris*, il nuovo e costosissimo (47 milioni di dollari) film del regista che sembra confermare ciò che da tempo si sottolinea della sua (forse) schizofrenica filmografia: la sua volontaria alternanza di film a bassissimo budget (come *Full Frontal* in cui tutti, compresa Julia Roberts, erano a paga sindacale), a grandi produzioni (come *Traffic* o *Ocean's Eleven*). Eppure ci sembra che la scelta di Soderbergh – confrontatosi con una storia in cui uno psichiatra ritrova in una base spaziale l'immagine e il corpo di colei che sembra sua moglie, suicidatasi in realtà tempo prima – sia più che altro legata al suo desiderio di approfondire il difficile rapporto dell'uomo con l'ambiguità delle immagini e del cinema stesso. Questo argomento è affrontato anche dalle ultime, controverse – e invisibili, non fosse per la loro distribuzione in DVD e per il corto *About Time 2* contenuto in *Ten Minutes Older-The Cello*, presente anch'esso tra le inquiete realtà veneziane del 2002 – produzioni di Mike Figgis (cfr. *Timecode* e *Hotel*).

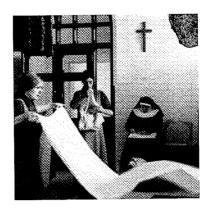
Valentina Cordelli

Note

1. Moritz de Hadeln, *Innovazione nella continuità, ma domani è un'altra storia*, dal catalogo della LIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Il Castoro, Milano 2002.
2. *Ivi*.
3. Cfr. "Back to the Future", l'articolo-intervista di Amy Taubin a Steven Soderbergh in «Filmmaker», Summer 2002, vol. X, n. 4.
4. Purtroppo, nella versione doppiata del film, si perde molta parte del gioco sulle diversità del sonoro tra *Rendezvous* e il resto di *Full Frontal*.

Sorelle di misericordia

The Magdalene Sisters (Gran Bretagna 2002) di Peter Mullan

La LIX edizione del Festival del Cinema di Venezia si è chiusa, tra polemiche e malumori, con la discussa vittoria del regista scozzese Peter Mullan che, con il suo *The Magdalene Sisters*, ha avuto, tra i tanti, l'indiscutibile pregio di aver riscaldato gli animi di chi, a torto o ragione, ne ha decretato la vittoria e non solo.
Magdalene, presentato nella prima giornata effettiva della kermesse festivaliera, ha subito diviso pubblico e critica tra sostenitori e oppositori, scatenando un vociferare che ha contribuito (e, sottolineerei, non poco) a rendere il film, fin dal primo momento, uno dei candidati possibili per la vittoria del Leone d'Oro.
In questa *querelle* di giudizi, al film di Mullan va riconosciuto, anche da chi non ne ha apprezzato la bellezza, il merito di aver esteso il proprio sguardo ad una tematica storico-sociale, discostandosi notevolmente, così facendo, dalla gran parte dei film in concorso e non, pellicole quasi tutte indifferentemente incentrate sull'individuo e sulle difficoltà che quest'ultimo ha nel rapportarsi con l'altro da sé e con la società in generale. Filone intimista, questo, che sembra aver fatto da traino alla maggior parte delle pellicole proposte al Lido, le quali sembravano voler sondare in tutti i suoi aspetti il conflitto interiore del singolo, la difficoltà di comunicazione, il mettersi a nudo di fronte all'altro, le problematiche di coppia e la perturbante reazione del soggetto di fronte alla malattia o alla diversità.
A dispetto di tanta introspezione, a farla da padrone in questa edizione sono stati però i due film che, più degli altri, hanno assunto una visione critica e, se vogliamo, politica di alcuni drammatici avvenimenti della nostra storia contemporanea; mi riferisco, oltre che a *Magdalene*, anche al film vincitore del Leone d'Argento, riconoscimento assegnato, quasi a sorpresa, a *Dom Durakov* di Andrej Končalovsky, che affronta con sguardo pungente e a tratti quasi felliniano la guerriglia cecena filtrata attraverso gli occhi di un gruppo di internati dimenticati in un ospedale psichiatrico, in una zona di frontiera assediata e contesa da truppe di rivoltosi ceceni e dall'esercito russo. Pochi altri i film che hanno spostato il baricentro dall'individuo al mondo esterno, come ad esempio il film di Stephen Frears *Dirty Pretty Things*, che rivolge la propria attenzione all'universo sommerso dell'immigrazione clandestina, raccontando con la giusta misura il dramma di chi è costretto, per vivere in Occidente, a espedienti e compromessi di ogni tipo e, addirittura, a sacrificare parte di sé per acquistare una nuova identità (un tema, questo, alquanto scottante e di sicura attualità).

The Magdalene Sisters

The Magdalene Sisters

The Magdalene Sisters

In questo diffuso rifugiarsi nel mondo dell'*io*, *The Magdalene Sisters* porta alla luce, con tutta la sua violenza, una delle tante pagine buie della cultura cattolica e della storia d'Irlanda, denunciando i soprusi inflitti alle giovani donne "ospiti" degli istituti gestiti dalle Sorelle di Misericordia, luoghi che avevano come precipuo obbiettivo la redenzione delle giovani peccatrici che vi dimoravano per mezzo della preghiera e dei lavori forzati. Le "maddalene" venivano condannate senza possibilità di appello da una società, quella irlandese, intrisa di religioso bigottismo, per i motivi più diversi: le giovani venivano sbrigativamete bollate come meretrici perché vittime di uno stupro o responsabili di una gravidanza extraconiugale o, semplicemente, perché troppo attraenti o, ancor peggio, sciocche, oppure perché troppo inclini a comportamenti giudicati maliziosi o lascivi e, quindi, passibili di essere allontanate dallo sguardo del mondo. Le giovani, ripudiate dalle stesse famiglie, erano costrette al soggiorno forzato nelle *Magdalene Laundries* senza percepire il benché minimo salario e senza neppure la consolazione di scontare una pena in funzione di una futura libertà.
La storia che Mullan mette in scena, pur essendo, come egli ha spesso dichiarato, un soggetto di finzione e un mero pretesto per articolare il dramma di chi soccombe all'ottusità dei fondamentalismi *tout court*, trova fondamento in un compendio di dichiarazioni e di testimonianze, raccolte dal regista stesso da alcune "superstiti" delle famigerate lavanderie. Il desiderio di rendere il più possibile veritiero il proprio racconto ha convinto Mullan ad assegnare proprio a una di queste donne un ruolo corrispondente a quello della vita reale; è questo il caso di una delle tante "sorelle" che infieriscono sulle loro giovani ospiti all'interno della Casa di Maddalena "ricostruita" per l'occasione presso il convento benedettino di Dumfries, nella contea scozzese di Borders. Una scelta, questa, in parte voluta dal regista per creare negli attori, costretti a recitare lontani dalla propria terra, la stessa sensazione di estraneità che provavano le giovani donne recluse nelle Case di Misericordia, e in parte dettata dal pudore manifestato dal popolo irlandese nel parlare delle *Magdalene Laundries*. Questa reticenza si evince durante il fluire della narrazione, che lascia lo spettatore del tutto attonito di fronte alla crudezza delle immagini e alla violenza dei messaggi; e ancor di più sconvolge scoprire, tra tanto orrore visivo e morale, che queste case di correzione non furono il frutto di un buio medioevo ma di un positivista XVIII secolo, e ancor peggio è sapere che le ultime di esse furono chiuse solo nel 1996.
Mullan ambienta la sua ricostruzione negli anni Sessanta, in quello che per definizione viene considerato il momento di maggior liberazione ed emancipazione della figura femminile dallo stereotipo maschilista, raccontando, attraverso la vicenda personale di quattro giovani donne, i soprusi orchestrati da suor Bridget e dalle sue consorelle.
La parte iniziale, formalmente la più bella e interessante dell'intera pellicola, è strutturata da una struttura ad episodi con i quali il regista presenta, con sorprendente maestria, le tre principali vittime: Margaret, Rose/Patricia, Bernadette. Il primo episodio, dedicato a Margaret, forse il più riuscito dei tre, mette in scena con abilità lo stupro incestuoso che la ragazza subisce da parte di un cugino durante una festa di nozze. Il dramma si consuma in perfetto silenzio. Mullan copre i dialoghi con l'assordante musica del banchetto nuziale, dando allo spettatore il compito di completare per addizione il senso di ciò che sta per accadere; in più si serve di essenziali movimenti di macchina che ci mostrano, con un montaggio alternato, lo stupore frammisto a dolore della giovane, unito alla progressiva presa di coscienza di un destino ormai segnato, esito di un complotto orchestrato dalla famiglia coalizzata nel difendere il proprio onore. Il livello di conoscenza di noi spettatori, inizialmente basso, cresce di pari passo con quello della protagonista; ne sappiamo tanto quanto lei, percepiamo al suo pari la gravità di quello che accadrà di lì a poco. Il serrato montaggio delle immagini e l'incalzare della musica amplificano il *climax*, che trova la sua massima risoluzione quando Margaret sale sulla vettura del sacerdote e cade nella drammatica trappola messa in atto dalla sua comunità per nasconderla al mondo; ciò rende manifesto il senso di oppressione determinato dal controllo sociale imposto dalla religione. Mullan, poco oltre, ripropone il medesimo meccanismo narrativo, ma questa volta il congegno spettacolare, già svelato in precedenza, perde di freschezza.
La prima scena ambientata all'interno del convento ci presenta tutti gli attanti riuniti in un unico quadro; il regista ci preclude l'identificazione dell'immagine primaria del personaggio di sorella Bridget. Ne udiamo la voce mentre illustra alle giovani i precetti morali di purezza e umiltà che stanno alla base delle Case di Maddalena, e lo sguardo della macchina da presa, insistendo sulle mani della suora che avidamente sfogliano alcune mazzette di denaro, risultato dell'ottimo lavoro delle lavandaie ospiti della casa, allude un po' troppo esplicitamente alla contraddizione tra la

presunta avidità del clero ed i buoni propositi di redenzione professati dalla religione cattolica, cadendo, anche se con grande stile, in un cliché troppo spesso frequentato. La dualità tra bene e male, che il regista estremizza dandoci un'immagine di un clero superficialmente irreprensibile e caritatevole ma in realtà spietato, ipocrita e moralmente corrotto, finisce talora per nuocere all'approccio distaccato che sostiene l'idea iniziale del film, ossia portare alla luce con obiettività e fedeltà storica ciò che accadeva in quei luoghi di coercizione.
Sebbene il film di Mullan, quindi, abbia il pregio indiscusso, come accennavamo all'inizio, di aver evidenziato e denunciato alcuni aspetti di questo particolare momento storico rimasti per anni nell'oblio, a causa di una serie di manierismi e di ridondanze non sempre corrisponde alle aspettative suscitate dai presupposti e il risultato, dunque, non soddisfa pienamente. Ciò che viene meno, nel corso della narrazione, è essenzialmente la convinzione che Mullan stia compiendo un'operazione storicamente corretta; la sfera del discorso si sposta sempre più su un piano soggettivo, e dalla denuncia oggettiva si passa pericolosamente alla rappresentazione individualistica della reazione del singolo di fronte agli eventi. Le tre protagoniste, anche se ben caratterizzate, mancano in alcuni casi di spessore. I comportamenti di Bernadette, interpretata in modo esemplare dall'esordiente Nora-Jane Noone, ricordano spesso, nella loro manifestazione, i capricci di una bimba più che il dolore ed il rancore di chi, innocente, si trova defraudato della propria libertà, e la sua presunta cattiveria risulta essere, a volte, quasi gratuita non trovando un efficace motivo scatenante nel contesto in cui è inserita, e perciò si riduce spesso a sprezzante vendetta nei confronti di chi è ancora più debole. Si ha la sensazione che Mullan, riducendo a cliché, stilizzando sempre più il rapporto tra vittima e carnefice, tra religione/corruzione e peccato/purezza, venga a spogliare di drammaticità la reazione delle protagoniste alla crudeltà della loro situazione. In tutto questo, però, spicca una tra le scene più toccanti e sentite del film, nella quale le ragazze, schernite dalle suore aguzzine, sono costrette a fare una sfilata mettendo in mostra le proprie nudità. In questa sequenza, la macchina da presa riesce a mantenere la giusta oggettività mostrando con inquadrature frontali, a campo totale, il dramma del gruppo, non soffermandosi con pietistica compiacenza sulle reazione di ogni singolo personaggio, e riuscendo così ad esaltare con grande dignità la purezza delle giovani di fronte alla vigliaccheria delle religiose che ne ridicolizzano le fattezze.
Il film rimane comunque una buona prova di regia, con alcune raffinate soluzioni – come la già citata presentazione del personaggio di Margaret –, con una splendida fotografia incentrata sui toni dei marroni in contrasto con le abbacinanti scene ambientata nella lavanderia, in cui il bianco delle superfici isola le protagoniste rendendole ancora più fragili.
Forse il rammarico risiede nel fatto che una maggior fedeltà storica agli eventi ed una più sincera posizione di denuncia avrebbero permesso al film di non ricadere su se stesso e di evitare, in questo modo, di lasciarsi ricondurre così a quello stesso filone intimista che tanta parte ha giocato in questo festival.

Ilaria Borghese

The Magdalene Sisters

«Viva la vida!»

Frida (Stati Uniti 2002) di Julie Taymor

Dopo aver ispirato diversi romanzi e film, torna sullo schermo l'incredibile vicenda umana di Frida Kahlo in *Frida* di Julie Taymor, presentato all'ultima edizione del Festival di Venezia. Il film si impone come personalissima rilettura di una storia che contiene in sé tutte le componenti di un melodramma sudamericano: la morte apparente, la miracolosa rinascita, l'amore passionale, i tradimenti, le fughe e i ritorni, dominati e sovrastati da un'arte totalizzante, legata alla natura, al corpo e alle sue mutilazioni.
La prima immagine di Frida (Salma Hayek) proposta allo spettatore è inserita in una cornice teatrale: la pittrice, gravemente ammalata, stesa su un letto a baldacchino, circondata da cuscini ricamati e abbigliata come una divinità esotica, viene condotta a bordo di un furgoncino all'inaugurazione della sua personale a Città del Messico. Un abile movimento della macchina da presa fa in modo che la protagonista non venga mai inquadrata direttamente, ma sia sempre raffigurata attraverso il riflesso di uno specchio posto sopra di lei – stratagemma utilizzato per dipingere restando distesa: il punto di vista della malata, confinata a letto ma decisa a presenziare all'inaugurazione, diventa il nostro angolo di osservazione e fornisce l'ingresso nel passato di una giovinezza spensierata.
L'incidente di cui Frida rimane vittima segna il punto di non ritorno, che la spingerà verso la pittura e l'amore per Diego Rivera (Alfred Molina), e rappresenta l'impatto con la crudeltà del destino, con il senso della morte e con il dolore fisico che non la abbandoneranno mai. L'immagine della ragazza – di nuovo ripresa dall'alto –, svenuta sul luogo dell'incidente, insanguinata, ma curiosamente coperta di polvere d'oro, prelude ad una metamorfosi che trasformerà "Friducha" in "Frida tehuana", vestita secondo la tradizione, adornata di gioielli etnici, con i capelli raccolti in elaborate composizioni di nastri e fiori. La "miracolosa rinascita" e la rielaborazione del dolore avvengono attraverso un'espressione pittorica incentrata sulla propria immagine; molte sono le opere che appaiono nel corso della narrazione, trasfigurate a loro volta in surreali *tableaux vivants*: forbici, busti ortopedici, fiamme, lacrime di sangue, "doppi" e cuori ritratti con inquietante precisione anatomica formano un mondo parallelo in cui inserire gioie e dolori (l'aborto e le ricadute nella malattia), nuove esperienze (i viaggi a New York e a Parigi, la bisessualità, i tradimenti di Diego).

Frida

Frida

Ciò che soprattutto nuoce alla completa riuscita del film di Julie Taymor è il modo "fiacco" e quasi caricaturale con cui certi personaggi vengono tratteggiati – in particolare Lev Trotskij (interpretato da Geoffrey Rush) –; elemento che sbilancia ulteriormente un impianto narrativo già di per sé focalizzato più sulla storia d'amore tra Frida e Rivera che non sul significato più profondo dell'arte della Kahlo; certi momenti sembrano "abbozzati" e non pienamente sviluppati: ad esempio, la scena del tango tra Frida e Tina Modotti (Ashley Judd), oltre a citare *Il conformista* di Bertolucci vorrebbe essere un momento di sensualità, ma il gioco di sguardi e il bacio saffico non sono sufficienti.
Sono invece resi con autenticità i luoghi in cui visse la protagonista – spiccano le due "case gemelle", l'una rosa e l'altra azzurra, in cui la pittrice abitò con Rivera – e lo *humour* nero con cui affrontò la vita: dopo l'incidente, i medici al capezzale si trasformano in *calaveras* (gli scheletri della tradizione messicana) impegnati in un balletto meccanico "alla Brothers Quay"; la morte, nei quadri, diventa uno scheletro accostato all'immagine della pittrice da viva, a mo' di *memento mori* ma, al contempo, di inno alla vita: prima o poi la morte ci coglierà – sembra ammonire "l'uomo di ossa" – ma, finché siamo vivi – replica Frida –, viviamo!

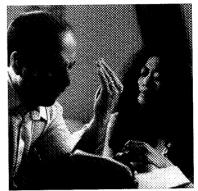
Teresa Cannatà

Porno Generation Goes to Hell

Ken Park (Stati Uniti, 2002) di Larry Clark

Loneliness is not a phase, field of pain is where I graze, serenity is far away
Alice in Chains, *Angry Chair*

Ken Park è un'opera fortemente, disperatamente, crudelmente necessaria. Nella sua spudorata franchezza e nel suo essere costantemente *beyond the border* trova una sua personale linfa vitale, riuscendo ad essere affresco lucidissimo di tragedia e disagio.
Il film ci racconta cinque micro-storie di altrettanti adolescenti di una provincia californiana; cinque vite devastate, rispettivamente, dal troppo affetto e buonumore di nonni incartapecoriti (che nella loro mostruosa vitalità ricordano vagamente l'anziana coppia lynchiana di *Mulholland Drive*), dal credo religioso praticato da un padre vedovo che sconfina in un violento e patetico fanatismo, dal desiderio di sentirsi adulti (tanto da instaurare una relazione teneramente carnale con la mamma della propria fidanzatina), dal turbamento di una gravidanza inaspettata e dall'incapacità di sobbarcarsi il peso di una responsabilità di tale portata, e ancora dalla sensazione di non essere capiti dal proprio genitore, che ha perso ormai ogni decenza al punto tale da imbarcarsi addirittura in un goffo tentativo d'incesto dopo all'ennesima sbronza.
Materiale quindi, ancora una volta, fiammeggiante, scandaloso, che vuole (e riesce) a disturbare e a smuovere gli animi, nel bene e nel male.
I non pochi detrattori hanno linciato la pellicola ancor prima della proiezione veneziana: per una larga fetta di pubblico e critica, *Ken Park* è il solito "porno" di un pervertito/pedofilo che gira i suoi film con la scusante di una blanda denuncia sociale di certa *teen-reality* americana. Le scene di sesso, qui particolarmente variegate (si passa dalla gamma completa dei rapporti orali alla masturbazione con tanto di cintura d'accappatoio legata al collo, fino a uno straziante *threesome* che lega le vicende di tre quinti dei protagonisti — uno dei momenti, tra l'altro, più intensi della pellicola), sono state accusate di essere state programmate *ad hoc* per scandalizzare e provocare reazioni di disgusto (cosa che puntualmente è accaduta). Accoglienza migliore non è stata riservata alle scene di violenza e, in generale, all'immagine che emerge della gioventù statunitense, che pare non faccia altro che fumare erba e far sesso dalla mattina alla sera.
Superati questi prevedibili scogli di pregiudizi, che recentemente sono tornati di gran carriera alla ribalta (basti pensare ai clamorosi casi di censura di *Totò che visse due volte* di Ciprì e Maresco e di *Idioti* di von Trier, oppure all'*Happiness* di Solondz mutilato che circola nelle sale italiane) facendo rabbrividire e disgustare, stavolta giustamente, chi ha sempre creduto nella libertà d'espressione cinematografica, consideriamo da vicino i pregi di un'opera "controversa", sicuramente rilevante, e, a suo modo, bellissima.
Rispetto alle prove precedenti (da *Kids* a *Bully*, quest'ultimo mai distribuito nel circuito delle sale cinematografiche) oramai le opere di Clark sembrano marchiate a fuoco da un segno d'infamia che le relega nel solo spazio distributivo possibile, quello dell'home video e DVD), in *Ken Park* (codiretto assieme al navigato direttore della fotografia Ed Lachman) la forma narrativa è maggiormente curata e compatta. La struttura circolare del racconto, che lega alcuni dei protagonisti in maniera abbastanza sorprendente, assieme alle scenette da sit-com degenere e decerebrata, sono evidentemente merito della script volutamente grezzo e fintamente superficiale di Harmony Korine, già sceneggiatore di *Kids* e autore di *Gummo* e *Julien: Donkey Boy*, ovvero altri memorabili esempi di questo cinema così "schifosamente realistico". Conoscono bene questa realtà Korine e Lachman, ed è quindi fluida la naturalezza con cui questi ragazzi parlano e scopano: esattamente, cioè, come un qualsiasi adolescente di una qualsiasi provincia occidentalizzata parla e scopa. L'atto di fare l'amore — e mi dispiace per chi la pensa diversamente — ha un ventaglio talmente ampio di possibilità e un tale potenziale di gioiosa sperimentazione che francamente mi risulta inammissibile (molto più della visione del film) sapere che molte persone si sono sentite a *disagio* in certi particolari momenti.
Il fatto che i due registi riprendano le molte scene di sesso così dettagliatamente (e la scioltezza con cui i giovani attori hanno ammesso di averle girate senza porsi troppi problemi e inibizioni è sintomatica), tanto da entrare (ebbene sì) nel genere (perché è un genere, checché se ne dica, e i teorici del postmoderno e degli imbastardimenti tra i generi dovrebbero esultare anziché mugugnare) pornografico, è una loro (discutibilissima, certo!) scelta, il sacrosanto diritto di ogni autore che voglia imporre una propria personale visione della realtà. C'è chi decide di lasciarle fuori campo, chi di esaltarle inquadrando dettagli e particolari apparentemente insignificanti (basti pensare, tanto per fare un esempio visto al Lido, ai sensuali *rendez vous* di *Venerdì sera* di Claire Denis), e c'è chi, come Clark e Lachman, sceglie invece di mostrare tutto, di *illustrare* (e non a caso Clark vanta trascorsi di apprezzato fotografo) il sesso così come lo vivono i ragazzi, a seconda dei casi narrati: meccanico e torbido, dolce e infantilmente trasgressivo, oppure violento e puramente edonistico.
Che poi un film *hardcore* possa concedersi una scena così "caravaggesca" come quella della piccola orgia finale, coi tre amici che dopo l'interminabile (e per molti insostenibile, data la stordente quantità di primi e primissimi piani di peni e vagine in azione) consesso e le fumate di prammatica iniziano a disquisire con incredibile disinvoltura e disarmante delicatezza di un mondo migliore, mentre la luce del tramonto li raggela tenuemente, beh, resta proprio da dimostrare.
La poca plasticità delle immagini (escludendo le summenzionate scene di sesso) e delle inquadrature, unitamente all'insistenza nel ritrarre gli interni squallidi e anonimi degli appartamenti teatro delle vicende, aggiungono al tono già lugubre del film un particolare *mood* claustrofobico, tanto che alla fine si ha come l'amara sensazione di aver appena assistito alla messa in scena di un'agghiacciante apocalisse quotidiana che sta lentamente ma inesorabilmente devastando in silenzio miriadi di vite e il futuro (i figli?) direttamente dall'interno delle pareti di casa. E non v'è traccia di redenzione e di salvezza alcuna.
L'unica via d'uscita che *Ken Park* suggerisce è quella, ambigua, di tornare a uno stato brado e primitivo, cercando di soddisfare egoisticamente il proprio piacere placando con sesso e droga solitudine e disperazione. Essere cittadini del proprio io, cancellando apparentemente ogni traccia di un'umanità ipocrita e offensiva.
Ecco cos'è *Ken Park*: altro che denuncia sociale, qui si parla di Morte e Dolore (la scena dell'omicidio, una delle più allucinanti mai viste negli ultimi anni, è un vero e proprio urlo di ribellione contro la paura di diventare vecchi), e anche se i toni alle volte sono gustosamente ironici e grotteschi (e il pubblico in sala per primo l'ha capito, applaudendo e ridendo), quasi da *black comedy* al massimo del cinismo e dell'acidità, il senso finale di disorientamento e indisposizione che il film riesce a comunicare è potentemente e magistralmente anti-catartico.

Mauro Glavina

Ken Park

Ken Park

Ken Park

Un mondo a (dis)misura d'uomo. Il cinema di David Lynch

«I contrasti sono necessari; i film devono possedere forza, quella del bene e quella dell'oscurità, in modo da suscitare brividi e scombinare un po' le cose. [...] Lavorare all'interno di un sogno: se lo si fa sul serio, e se ci si crede fermamente, si può esprimere pressoché tutto».
Instabile come le traiettorie di Lynch è questo speciale, i cui percorsi ruotano rizomaticamente attorno a un nucleo fondativo di poetica: la dialettica polare, bidimensionale tra veri e propri archetipi: luce e ombra, bene e male, verità e finzione, ordine e disordine, evidenza e ignoto. Tra tutte queste coppie oppositorie s'instaurano soglie, attraversate reversibilmente quasi fossero membrane porose, che ibridano, oltre allo spazio, il tempo (Valentina Re). La medesima ragione strutturale s'estende oltre il singolo corpo di un film, per costituire un dittico all'interno del quale s'articola – nei termini di una logica della complessità – l'inesauribilità del reale (Francesco Cattaneo), un reale che deflagra in un movimento spiroidale e che, con kafkiana sobrietà, precipita in frammenti di incubo (Jonny Costantino). Anche un corpo-feticcio, quello dell'attore Kyle MacLachlan, può incarnare il medesimo dualismo, nella foggia di una complessione apollinea che s'imbatte nella controparte dionisiaca (Francesco Di Chiara). Sul confine labile realtà/immaginario si gioca poi il tema dell'onirismo lynchiano, dimensione costitutiva di una mente che funziona – ancora e sempre – per sottrazione (Stefano Baschiera). L'eredità avanguardista dei primi cortometraggi viene trasfusa da Lynch prima in *Eraserhead* e poi viene dissimulata in *Elephant Man*, secondo una duttilità stilistica che informa di sé l'opera ventura (Mathias Balbi). Anche il sonoro costituisce una dimensione fondamentale, nel suo formare – secondo un'osservazione di Chion – un *continuum* coeso e frammentario che fa da contrappunto alla discontinuità visiva (Omero Antonutti intervistato da Enrico Biasin). Il resto è, irriducibilmente, (lo sdoppiamento in) un'altra storia.

«I'm in love with you». Ripercorrendo *Mulholland Drive*

A distanza di mesi dall'uscita del film, gli interventi che si sono interrogati su *Mulholland Drive*, e che hanno cercato di *interrogarlo*, faticano a contarsi. E questo nonostante il cenno ludico-intimidatorio che Lynch sembra farci, celato dietro una parrucca blu, a conclusione del film: "Silencio". Come pregustandosi il piacere di misurare la maestria con cui i suoi esegeti l'avrebbero, di volta in volta, ignorato[1]. E ben lontano, crediamo, dal voler anche solo suggerire una possibilità di *afasia* o ineffabilità.
Nell'intervista rilasciata a «Positif»[2], Lynch si sofferma brevemente su quella condizione di smarrimento che *Mulholland* inevitabilmente induce nello spettatore: «Certains ont un esprit littéral et redoutent les abstractions. Ils se sentent perdus. Ils veulent que 2 + 2 = 4. Et il y a d'autres, plus intuitifs, qui ne demandent pas mieux que de se perdre. Ceux-là prêtent à l'expérience et arrivent à 4 par d'autres chemins»[3].
Percorrendo *Mulholland Drive*, allora, e pur perdendosi, sembra che da qualche parte si debba arrivare. Ed è proprio questo uno degli elementi di seduzione più forti del film: a fronte di un disagio irriducibile provocato da sfasamenti abnormi in un contesto diegetico che perennemente sembra mancare di una visione d'insieme, abbiamo spesso la falsa (o forse vera) convinzione, fondata su quella precisione maniacale con cui certi dettagli e indizi ricorrono e combaciano, che i conti, tutto sommato, possano tornare.
E, nel tornare tardivamente su *Mulholland Drive*, abbiamo almeno un precedente degno di nota nell'articolo di Stéphane Delorme[4] che, nel numero di settembre dei «Cahiers», a distanza di dieci mesi dall'uscita del film in Francia (ma in contemporanea con l'uscita dell'edizione francese del DVD), intitola: *Mulholland Drive Me Crazy*, per poi spiegare: «"You drive me crazy", dit Rita/Camilla à Betty/Diane lorsqu'elle s'étreignent sur le sofa. *Mulholland Dr.* rend fou. Il affole l'interprétation (combien de textes en quelques mois?), il rend amoreux (de chaque parole, de chaque geste)»[5].
Pur schierandosi con sincera ed inequivocabile passione fin dal titolo, Delorme pone anche una questione interpretativa nuova e, a nostro avviso, molto interessante: «A l'origine de cette démence, il y a surtout cette cassure souveraine en fin de film. Mais où commence-t-elle? Quand Diane *se réveille* de son rêve hollywoodien de détective amoreuse (l'interprétation la plus répondue)? Les deux heures passées n'étaient donc qu'un rêve? Pourquoi ne serait-ce pas juste avant: quand les deux femmes font l'amour pour la première fois?»[6].
È evidente che l'interesse della questione non risiede tanto nello stabilire in maniera univoca dove finisce una parte e in quale punto ne inizia un'altra. Piuttosto, riferita ad un film che continuamente tematizza limiti, frontiere e confini, e li rende uno degli oggetti privilegiati del discorso, una questione del genere ha il pregio di risollevare tutta l'ambiguità e la labilità che caratterizzano, da sempre, le frontiere lynchiane[7].
È effettivamente l'incontro amoroso tra Rita e Betty (l'unica scena d'amore rappresentata in un registro non derisorio, tra tante simulate, nota Chion[8]) – quest'unica prima volta, nel cinema di Lynch, in cui le due metà femminili, una bionda e solare e l'altra bruna e ombrosa, s'incontrano *realmente* – a preparare l'ingresso al Club Silencio, ed è al Club Silencio che il cubo blu si materializza nella borsetta di Betty. Quando Rita lo aprirà (quando lo *varcherà*, potremmo suggerire) Betty sarà ormai, per sempre, scomparsa, inghiottita, come noi, da un terrificante rovesciamento del sogno, o da uno spietato imporsi della realtà sul sogno, per quanto Lynch si guardi bene dal voler definire, sul piano delle scelte formali, le due parti, e sembri anzi voler confondere lo statuto delle immagini e il loro trattamento, privilegiando, proprio nella parte che dovrebbe essere *reale*, soluzioni formali che appartengono invece alla resa di uno stato di disperata allucinazione.
La scena al Club Silencio, che sembra originarsi (nel senso più letterale del termine) direttamente dall'intima unione amorosa, costituendo l'autentico cuore del film, indica il momento dell'apparente sovrapposizione (segnalata in superficie dalla parrucca bionda che Rita indossa) delle due amanti. La scena è stata in più sedi ampiamente commentata, ma vale forse la pena annotare come, nel momento stesso in cui viene messo in scena un raffinato e suggestivo svelamento della finzione[9] (attraverso la finta magia del playback), le due donne piangano e sussultino ascoltando una canzone d'amore interpretata con spaventosa intensità (e in playback, naturalmente) da

Rebekah del Rio[10]. Improvvisa e inconsapevole intuizione delle due donne, che piangono la finzione che hanno vissuto nel momento stesso in cui viene loro mostrata? Che piangono, presagendolo, il finire del sogno, sempre che di sogno da una parte e di realtà dall'altra si tratti?
Il gioco di segni che s'instaura nel corso della scena al Club Silencio è affascinante, l'indecidibilità delle cose raggiunge l'apice, e quella parrucca bionda che sembrava segnalare l'intima unione non fa che mascherare il distacco già avvenuto, annunciandolo. Così, come con fare scherzoso dice Chion: «L'idée de base du scénario de *Mulholland Drive* est celle-ci, très simple: que se passerait-il dans *Blue Velvet* si Laura Dern rencontrait Isabella Rossellini en l'absence de Kyle MacLachlan; et que se nouerait-il entre la femme concrète, pratique, mais aussi exaltée, et la femme romanesque habitée d'un lourd secret?»[11].
È evidente come, nell'economia del film, i depistaggi narrativi e le anomalie della messa in scena assumano un valore preponderante; ma è importante rilevare come tutto questo avvenga non a detrimento, bensì a vantaggio di quell'emozione profonda della storia (di una storia d'amore) che rimane, incomparabilmente, intatta. Per quanto, infatti, il binomio attore-personaggio, che dovrebbe rimanere fisso e immutabile all'interno di una stessa storia/diegesi, venga messo radicalmente in crisi, i processi di coinvolgimento ed identificazione spettatoriale vengono comunque attivati (e funzionano, per quanto sarebbe interessante studiarne le eventuali anomalie). E viene da domandarsi quanta di questa adesione emotiva sia legata all'adozione (per la prima volta, nel cinema di Lynch?) di un punto di vista che, per quanto frammentato e schizofrenico, rimane integralmente femminile.
Accanto a questi appena sondati, rimangono altri spunti che avremmo voluto riprendere, con la speranza che avrebbero potuto suggerirne ancora di nuovi. Non ci rimane qui che lo spazio per una possibile mappatura, che speriamo non risulti troppo arida o schematica.

L'incipit come marca autoriale
Mulholland Drive presenta una sorta di incipit tripartito, che non solo condensa simbolicamente molti dei contenuti aporetici del film, ma ripropone alcune "marche" che potremmo considerare distintive di un certo modo di *cominciare* che caratterizza il cinema di Lynch.
Questa struttura composita dell'incipit, parcellizzata (*quando*, o *dove*, comincia esattamente il film?) ritarda con insistenza l'ingresso effettivo nella diegesi e tende a disorientare lo spettatore, proponendogli strade diverse che subito gli vengono precluse, proprio laddove dovrebbe invece guidarlo. Risulta subito evidente il parallelismo tra questa forma "frantumata" e la frantumazione/disgregazione che investe significati e rispettivi significanti lungo tutto il corpo del film.

a. Prégénérique
Il valore di questa prima sequenza è stato esplicitamente segnalato dai «Cahiers du cinéma»[12], che per meglio delinearlo hanno fatto riferimento al maestro indiscusso, Saul Bass, ed in particolare ai titoli di testa che realizzò per Hitchcock. L'idea di fondo sarebbe quella della *matrice*, della condensazione simbolica, del potere dei titoli di abbozzare e suggerire, attraverso strategie specifiche (che appartengono indubbiamente più ad una dimensione figurativa e plastica che narrativa e finzionale, ma che rimangono in parte ancora da indagare), quelli che saranno i significati e i temi più ampiamente elaborati nel film: «*Mulholland Drive* n'est pas encore commencé que déjà, tout est là, concentré dans ce prégénerique d'une ou deux minutes. Le dédoublement, le leurre, la formation et la disparition des couples: tout l'appareillage thématique du film est ramassé en un plan»[13].
A questa fantasmatica esibizione di *jitterbug*[14] occorre poi aggiungere l'inquietante sensazione di disagio legata all'apparizione di quelle sagome/nebulose biancastre (riconosceremo poi il viso di Betty e i volti della coppia di anziani, tesi in spasmodici sorrisi) che sembrano divorare, distorcendola, la superficie visiva e quella sonora.

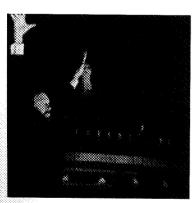
b. Prologo
Utilizziamo il termine più per comodità analitica che per una sua reale e accertata ascrivibilità alla categoria. Proprio l'eccezionalità di questa microsequenza e della sua collocazione è stata elemento di attrazione dell'interesse dei critici, che hanno voluto conferirle un ruolo cruciale, e nella maggior parte dei casi estremamente netto, nella decostruzione del *récit* e, di conseguenza, anche nella sua ricostruzione interpretativa.
Costituendosi come una sorta di prolungamento di quella frattura dell'immagine prodotta dalle ombre bianche dei *prégénérique*, il microprologo si compone di un unico movimento di macchina in avanti, ad inquadrare la superficie di un letto, scivolando sulle lenzuola fino ad arrivare tanto vicino da rivelare la trama della stoffa. Stacco, e siamo già, contemporaneamente, nei titoli di testa veri e propri e nel mondo diegetico, con il cartello stradale che indica *Mulholland Drive*.
Come anticipavamo, questo breve segmento è stato per lo più interpretato come una sorta di prolessi, che anticipa, per un istante troppo breve per essere intellegibile, l'universo della seconda parte del film: Lynch, dunque, mostrandoci proprio all'inizio il sonno di Diane, ci fornirebbe da subito la soluzione del rompicapo (ciò che stiamo per vedere altro non è che il sogno di qualcuno), ma lo farebbe in modo tale da negarci, o quanto meno posticipare e ritardare, questa consapevolezza. E questa posticipazione della consapevolezza risiede, a nostro avviso, nelle modalità specifiche del prologo, che tende a richiamare l'attenzione dello spettatore più per la forma che lo contraddistingue che per il contenuto. In altre parole: poco importa che questa prima inquadratura sia *davvero* il segnale che ciò che vedremo in seguito altro non sarà che un sogno compensatorio. Ciò che sembra importare, piuttosto, è quello specifico, e insistito, movimento di macchina, e ciò che ne rappresenta l'oggetto di attenzione. Un movimento che esplora, insistentemente, laddove non sembra esserci niente da esplorare: questo preciso binomio di filmico e profilmico sembra essere ricorrente negli incipit di Lynch (due esempi particolarmente vistosi e distanti: *Velluto blu* e *Una storia vera*), per poi prolungarsi nel corpo del film e diventare, in molti casi, tema e figura stilistica. Ciò che viene inquadrato, e non importa cosa esso sia, acquista quell'aura di mistero, quella potenzialità di minaccia, quella carica di spaventosa inquietudine proprio perché viene racchiuso nel quadro e ostinatamente scrutato (da uno sguardo che, nella maggioranza dei casi, non siamo in grado di attribuire: basterà parlare di false soggettive?). Situati spesso nella zona liminare della diegesi, questi movimenti di macchina assumono il carattere di vere e proprie "soglie filmiche", mobili, che trasportano lo spettatore *oltre* la superficie familiare e quotidiana degli oggetti, nel film.

c. Générique
Il "movimento/soglia" della m.d.p., in avanti, prosegue senza soluzione di continuità nel buio che circonda il segnale che indica *Mulholland Drive*, gli si avvicina per poi abbassarsi e arrestarsi un istante per lasciar attraversare il quadro da un'automobile, che viene seguita da dietro mentre sullo schermo appaiono i titoli di testa.
Una serie di dissolvenze incrociate (figure, non a caso, di sdoppiamento/raddoppia-

Mulholland Drive

Mulholland Drive

Mulholland Drive

Mulholland Drive

Mulholland Drive

Mulholland Drive

Mulholland Drive

mento) ritmano il procedere della vettura, oppure ci mostrano ampie vedute di Los Angeles, una distesa di luci che viene come lentamente accarezzata da brevi panoramiche. Della strada sinuosa che l'auto percorre non ci viene mostrato che quel breve tratto illuminato debolmente dai fari, e sotto il motivo musicale extra-diegetico si percepiscono appena i rumori del profilmico.
La strada è indubbiamente un luogo privilegiato per marcare l'ingresso nel mondo costruito dal film; tuttavia, ogni particolare di Mulholland Dr. rende questo ingresso angoscioso: il buio e la scarsa visibilità, l'andamento flessuoso della strada, l'auto inquadrata ostinatamente da dietro, senza che ci sia mai concesso di avvicinarci abbastanza, fino al primo piano di Rita/Camilla, che non possiamo ancora riconoscere, ma che non fa che confermare quella sensazione di disagio che l'incipit aveva sistematicamente costruito.

Frontiere e soglie

Il cinema di David Lynch è fittamente popolato di soglie. Fisiche, reali o metaforiche, camuffate e irriconoscibili, invisibili, familiari e quotidiane eppur misteriose e cariche d'inquietudine. Soglie come autentici varchi capaci di mettere in comunicazione, o separare per sempre, mondi diegetici alternativi e paralleli in quanto, nel dominio della finzione, tutti ugualmente possibili. La soglia, allora, svolge la funzione specifica di aprire squarci o impercettibili fessure tra l'uno e l'altro.
Mulholland Drive è dappertutto segnato da queste fratture: i personaggi entrano ed escono in continuazione, attraverso spazi che possono mutare a seconda di chi si ritrova a percorrerli e della direzione in cui costui li percorre. Basta affacciarsi nel cortile sul retro di Winkie's per varcare una spaventosa frontiera, e basta un movimento di macchina che non trova immediata motivazione nella diegesi per proiettare, i personaggi e noi, *altrove*.
L'abilità di Lynch è duplice: abilità di agire, innanzi tutto, sull'inquietudine che è legata ai confini e alle zone d'ombra, o nascoste, *nel* quadro (profilmico), e contemporaneamente sull'inquietudine che l'insistere sui limiti e margini *del* quadro (filmico) può provocare. È quasi superfluo aggiungere, infine, come le due zone che la frontiera o soglia separa (e unisce, in qualche modo) sembrino essere, costitutivamente, intercambiabili: e Lynch arriva fino al punto di *diegeticizzare*, proiettandola nel *récit* e nel sistema dei personaggi, questa (profondamente destabilizzante) intercambiabilità.

La certezza del passato

J'adore le passé, c'est tellement plus reposant que le présent et tellement plus sûr que l'avenir...
La Ronde (Max Ophuls, 1950)

Qualunque sia lo statuto (immaginativo, onirico, *reale*) che si voglia assegnare alle due grandi parti[15] che compongono *Mulholland Drive*, sembrerebbe quanto meno possibile che la parte che vediamo *dopo* (nello scorrimento pellicolare, quindi lineare, del film) sia invece situata, nella cronologia (non lineare) di una supposta fabula, *prima*. Si tratterebbe, dunque, di un *flashback*; ma di un *flashback* a dir poco destabilizzante, che ribalta e mette in crisi tutte le informazioni assunte nella prima parte del film. Possiamo ancora, davanti ad un caso come questo, parlare di "finto *flashback*" (o, volendo, di "finto *flash forward*"), o non sarebbe forse opportuno procedere ad una rivalutazione delle categorie finora elaborate per lo studio dell'anacronia filmica?[16]

Valentina Re

Note

1. Si veda, tra tutti, Michel Chion, a proposito della subito celebre scena al Club Silencio: «C'est dans cette même scène qu'est prononcé ce qui sera le dernier mot entendu dans le film, un mot dont le présent article se garde bien de s'inspirer: "Silencio"». Cfr. Michel Chion, *Mulholland Drive. Play It for Real*, in «Positif», n. 490, dicembre 2001, pp. 80-82.
2. Michael Henry (a cura di), *David Lynch. Désirer l'idée*, in *Ibidem*, pp. 83-88.
3. *Ibidem*, p. 87.
4. Stéphane Melorme, *Mulholland Drive Me Crazy*, in «Cahiers du cinéma», n. 571, settembre 2001, pp. 44-45.
5. *Ibidem*, p. 44.
6. *Ivi*.
7. È d'obbligo menzionare qui, di nuovo, la recensione di Michel Chion, *op. cit.*, che degli elementi del "limite" e della "frontiera" in *Mulholland Drive* svolge un'analisi di grandissimo interesse.
8. Michel Chion, *op. cit.*, p. 81.
9. Svelamento che sta a fondamento anche di altre sequenze emblematiche; tra tutte, quelle del "doppio provino" di Betty.
10. Nell'intervista rilasciata a «Positif», Lynch racconta le vicende che hanno portato all'inserimento del pezzo (composto e interpretato originariamente da Roy Orbison) nella colonna sonora del film. Cfr. Michael Henry (a cura di), *op. cit.*, p. 86.
11. Michel Chion, *op. cit.*, p. 81.
12. Jean-Marc Lalanne, *La disparitions des couples*, «Cahiers du cinéma», n. 562, novembre 2001.
13. *Ivi*.
14. Lynch ne racconta la provenienza nell'intervista rilasciata a «Positif». Cfr. Michael Henry (a cura di), *op. cit.*, pp. 86-87.
15. Occorre rilevare che *Mulholland Drive* è anche un autentico capolavoro di ritmica: tanto è dettagliata e descrittiva la prima parte, con continue derive e divagazioni impreviste e gustose, tanto è ellittica (si pensi solo a quello stacco leggerissimo, nella casa di Diane, che da una tazza di caffè ci riporta indietro ad un bicchiere di whisky...) la seconda. Il film, letteralmente, dopo l'apertura del cubo, implode, collassa su se stesso. Non ci è dato di sapere con esattezza quanto di questo "sbilanciamento perfetto" sia legato alla particolare storia produttiva del film (quanta e quale fosse, cioè, la parte già girata per la puntata pilota, prima del passaggio dal formato *pilot* a quello del lungometraggio): è vero però che il ritmo inesorabile e serrato con cui la seconda parte si snoda è di un'efficacia e di una forza straordinarie
16. Questa personale convinzione è stata ulteriormente rafforzata dalla lettura e dalla condivisione dell'analisi che Giovanni Di Vincenzo svolge nella sua tesi di laurea. Cfr. Giovanni di Vincenzo, *L'anno scorso a Los Angeles. Forma e funzione dell'anacronia nel cinema americano degli anni Novanta*, tesi di laurea discussa all'Università degli Studi di Udine, a.a. 2000-2001. Si noti, inoltre, che la specificità temporale che caratterizza la storia principale (la storia d'amore) non è pertinente per tutti i tasselli che il film mette in gioco: per esempio, nella seconda parte (che dovrebbe essere cronologicamente anteriore) il killer biondo è già in possesso di quel libro nero che invece ruberà (e con quale fatica) solo successivamente (cioè nella prima parte, che però dovrebbe essere cronologicamente posteriore).

La simmetria della duplicità
Strade perdute - Una storia vera

La geminazione di Lynch
Uno degli assilli critici che hanno movimentato la discussione intorno a *Una storia vera* è stata l'appartenenza o meno del film al preteso complesso coerente del *corpus* lynchiano. Tale interrogativo, a ben guardare, scaturisce da tutta una problematica legata al concetto di autore, la cui fondazione sulla base della continuità tematica e/o stilistica rischia spesso di subire una lettura superficiale, avvilente e potenzialmente dannosa. Se davvero tutti i film di un autore dovessero presentarsi come un inesauribile gioco di specchi tendente a moltiplicare l'identico, l'autorialità cadrebbe nell'ossificazione, nella sclerosi da ripetizione. Il "lynchismo" come ortodossia allora – assieme ai suoi consimili – sarebbe davvero il trionfo della maniera.
Una storia vera, affiancato a *Strade perdute* (e a *Mulholland Drive*), è un film che, per la sua estraneità, ridà respiro al discorso di un autore che certa critica compiaciuta aveva ingabbiato nelle asfittiche volute dell'eterno ritorno dello stereotipo. Anzi, per dir meglio, è proprio la polarità che si ingenera tra *Una storia vera* e *Strade perdute* (e *Mulholland Drive*) a dar la misura dell'oscillazione possibile

Una linea, infiniti punti
Non si è trattato né di tradimento, come vuole qualche integralista, né tanto meno di ravvedimento, come vuole la solita e puntuale versione edificante. L'opera di Lynch mira in tutt'altra direzione: nel suo essere l'ulteriore specchio anamorfico su cui s'è rifranta l'ispirazione instabile del regista, essa entra strategicamente in una paradossale risonanza con il film immediatamente precedente, *Strade perdute* (*Lost Highway*, 1996), costituendo un edificio dalle perturbanti e labili geometrie, spesso fluidificantisi in corrispondenze e assonanze. Pare esserci un metodo, una chiave in questa "follia", nei suoi calibratissimi rimandi; ma il codice sfugge, e la crittografia ridisegna il suo arabesco. Sia in avanti (*Mulholland Drive*, 2001) sia indietro si potrebbero trovare delle conferme. Tuttavia, per ragioni metodologiche conviene concentrarsi sulla coppia *Una storia vera*/*Strade perdute*: essa mi sembra avere una compattezza e una sistematicità inter-testuale da farne un vero e proprio dittico, le cui risonanze con altri capitoli del corpus lynchiano possono ulteriormente arricchire (e sfrangiare) l'edificio, ma non mutarne lo scheletro (sarebbero insomma nell'ordine dell'allusione e della citazione – anche chiarificatrice –, ma non della struttura). E l'interpretazione "a dittico" ci servirà poi per riattraversare l'ambiguità di *Una storia vera* e farla emergere nella sua effettiva portata, nelle sue coordinate.
Strade perdute, come è stato notato, è il primo film di Lynch che si chiude senza un riscatto, per quanto artificiale, fittizio e irreale (si vedano i finali di *Velluto blu* e *Cuore selvaggio*). Il regista stesso ha dichiarato: «Credo che al fondo del tunnel vi sia un'uscita. Ma il film non può averla. È il mondo di Fred, intrappolato in questo nastro di Möbius». Ci si potrebbe figurare che *Una storia vera* sia una sorta di risalita dopo la discesa agli Inferi intrapresa dal film immediatamente precedente. Gli elementi caratterizzanti di *Strade perdute* vengono rovesciati uno a uno. Qui, a mo' di introduzione, consideriamo la rielaborazione della fondante struttura duale, intorno a cui ruota tutto Lynch. *Strade perdute* era programmaticamente giocato sulla schizofrenia del "due", al punto che Lynch nel film giungeva a frantumare qualsiasi concezione preesistente del personaggio, facendo irreparabilmente saltare la continuità: non si tratta solo di schizofrenia, di uno stesso corpo che assume più maschere, ma di due personaggi (e due attori) che in qualche sotterraneo e misterioso modo sono uno. *Una storia vera* procede simmetricamente, quasi che a sua volta raddoppiasse *Strade perdute*, ne fosse una geminazione: Alvin, dopo una lontananza pluriennale dal fratello per via di un litigio inasprito dall'alcool, tenta di superare l'irrazionalità della divisione e di ricongiungersi a Lyle, vittima di un attacco di cuore. In altri termini, il doppio tende *asintoticamente* – vedremo poi in che senso – all'unità, riconciliando il sé con l'altro.
In questo percorso dantesco di caduta e risalita – che porta, letteralmente, a "riveder le stelle" –, il secondo film pare (per approssimazione) il controcampo del primo, scindendo in due momenti successivi quella dialettica polarizzata (non c'è la conciliazione triadica di tesi-antitesi-sintesi) che invece molte opere di Lynch tendono a raccogliere unitariamente nel loro corpo. *Velluto Blu* ne è solo il caso più emblematico, quello in cui, secondo le stesse dichiarazioni di Lynch, Jeffrey, percorrendo il lato oscuro, impara qualcosa su di sé e sul mondo, e può così tentare di pervenire a una sorta di equilibrio, di conciliazione degli opposti. «Quello che c'è in mezzo non è un compromesso, ma la forza di entrambi gli elementi». «Mi sono sempre piaciuti tutti e due i lati e credo che per apprezzare l'uno si debba conoscere l'altro; inoltre, più oscurità si accumula, più luce si riesce a vedere intorno a sé».
È forse a questa stabilità che perviene *Una storia vera*? Troppo semplice rispondere affermativamente, e non solo perché Lynch stesso ha rilevato come "quaggiù" l'equilibrio sia pressoché inattingibile. Osservando il film "al microscopio" non si tarda a rendersi conto di quanto il viaggio di Alvin sia tormentato e minacciato da inquietanti tracce. Ormai è fiorita tutta una letteratura critica tendente a ravvisare gli atomi perturbanti di questo aggregato e sarebbe dunque pleonastico qui farne un elenco. Quel che ci interessa notare è come la linea retta, *straight*, di questo viaggio esponga alcuni degli infiniti punti di cui è composta, punti attraverso cui passano potenzialmente infinite rette. Si ripresenta così in *Una storia vera* quella complessità, quell'apertura verso il possibile che in forma più spiccata ha intessuto le altre opere del regista.
«La tenerezza può essere astratta quanto la follia». Parola di Lynch.

Le venature dell'immagine
Una categoria spesso scomodata per Lynch è quella del perturbante (*unheimlich*) freudiano: un utilizzo che pare del tutto giustificato se si tiene presente che da una parte il perturbante è «ciò che è troppo familiare per essere confessato» e dall'altra se si considera il tipico procedimento del regista americano di concentrarsi sul sereno e rassicurante quartiere di un paesino rurale per esplorarne i pertugi, le incrinature, fino a renderli veri e propri orridi. Lynch, come ha scritto Chris Rodley, è un *homeboy*. *Una storia vera* pare il film ove questa poetica si fa più visivamente sottile, ove l'immagine lascia solo trapelare l'eccedente, lo *insinua* soltanto, mentre negli altri film se ne lasciava pervadere e lo travasava – con risultati deflagranti – nel corpo del racconto (di qui la scissione e la moltiplicazione di *Strade perdute*). Troppi i segnali, le tracce, gli indizi, per censirli tutti. Limitiamoci qui a un'osservazione di carattere generale e a una invece più particolare.
A livello generale pare significativo prendere in considerazione il rapporto di Alvin con la Natura, che nella sua floridezza e nel suo rigoglio lussureggia per tutto l'arco del film. Da una parte essa è latrice di immagini solari e serene, tanto da legittimare l'osservazione per cui «il paesaggio è bello a un punto tale che rende jeffersonianamente manifesto un ordine che vi riposa dietro»[1]. Ma dall'altra, il mondo di *Una storia vera* «è davvero troppo perfetto e armonico per risultare vero. È come se l'atmosfera di questo film richiamasse quella degli *establishing shots* di *Velluto blu* [...]. Queste inquadrature sono il preludio allo svelamento del mondo nascosto, perverso e violento, che pulsa nel cuore di Lumberton [...]. Ma in *Una storia vera* non ci sono incrinature, l'ordine non si rompe, l'equilibrio non si spezza: eppure qualcosa sembra covare sotto la cenere»[2]. Alvin «è pienamente parte del paesaggio che percorre ostinatamente, completamente consapevole di far parte di un meccanismo immenso e insondabile»[3], di fronte a cui avverte la propria relatività. E ciò ci fornisce un'altra chiave per capire la lentezza del suo viaggio: per procedere in quell'infinità occorre essere discreti, attenti, pazienti, perché ogni particolare ha un'importanza rilevante.
A livello "particolare" vorremmo ritornare sulla suddetta costruzione a dittico e farne uso per identificare, secondo una valutazione incrociata, gli elementi perturbanti che riecheggiano in entrambi i film.
Incominciamo dal dettaglio più esteriore: la strada. Se prima era "perduta", ora è "straight", dritta come una freccia. In *Strade perdute* Lynch, sin dall'*incipit*, si sofferma sulla linea di mezzeria che, ripresa a grande velocità, oscilla vorticosamente: simbolo di uno smarrimento, di una deriva nella follia, di un salto (o risucchio) incontrollabile. *Una storia vera* rovescia programmaticamente questo elemento iconografico: durante il viaggio in trattore di Alvin, Lynch inquadra le linee divisorie della carreggiata secondo i ritmi del mezzo, cioè lentamente, quasi *a passo d'uomo*. Un cinema più "umano", verrebbe da dire semplificando non poco. Le scene sulla strada sono ben più complesse e sfaccettate. Si consideri già solo il passaggio dei tir: il loro rumore è pauroso, tremendo, quasi un boato che si incunea tra la pace della campagna e il sommesso brusio del motore del tagliaerba (visivamente il transito è, soprattutto all'inizio, indeterminato e fuggevole). V'è poi la scena della discesa: il tagliaerba scende a rotta di collo per il pendio, la cinghia della trasmissione si rompe, Alvin tiene la sua vettura in strada per miracolo. In quel mentre la cinepresa oscilla terribilmente, tutto si fa fluttuante, come le linee di mezzeria di *Strade perdute*. Linee dritte anch'esse, tracciate su una strada dritta (una *highway*, "autostrada"), ma che l'alta velocità deforma. E anche un trattore può accelerare.
La scena appena richiamata ci è utile per individuare un altro elemento, niente affatto secondario per quanto apparentemente insignificante e casuale (ma c'è

veramente qualcosa di casuale su questa superficie visiva levigatissima, calibrata al millimetro?). Alvin precipita con il suo trattore e al contempo (o forse proprio perché) vede in lontananza, ai piedi del pendio, una casa che brucia. Il fuoco, l'incendio, l'esplosione, la distruzione: qui si potrebbe davvero riattraversare tutto Lynch (*Eraserhead* e *Cuore selvaggio* in primis), ma data l'impostazione del nostro lavoro torniamo a *Strade perdute*. Qui a essere incendiata è una capanna in mezzo al deserto, luogo d'incontro di Fred con Mystery Man, ed è un incendio *a rebours*, ad andamento implosivo, perché se ne vede la fase terminale e poi indietro, fino a ripristinare la compattezza della baracca e a denunciare l'instabilità latente, sopita, di qualsiasi struttura apparentemente solida (soprattutto il *cervello*). È come se si stesse riavvolgendo un filmato (*Mulholland Drive*: «Tutto è registrato!»).
Questo ping-pong tra i due film può proseguire ancora a lungo. Un altro tratto comune degno di attenzione è la tematizzazione esplicita della figura del doppio. Abbiamo già rilevato i continui sdoppiamenti di *Strade perdute*. Ma ve n'è uno particolarmente curioso, inserito come un siparietto *a latere*, secondo quella modalità tipicamente lynchiana in cui nessuno è né appare perfettamente "normale". Si tratta, verso l'inizio del film, di quella *coppia* di investigatori che rispondono alla richiesta di soccorso della famiglia Madison. I due, pochissimo rassicuranti, affidabili e convincenti, hanno la particolarità di costruire congiuntamente i loro discorsi: uno spiega ed espone, l'altro interviene confermando. Siffatta variazione sul doppio diviene l'unica trasparente irruzione del tema nella superficie di *Una storia vera*: dopo la rottura del trattore di Alvin (sì, è sempre quella stessa sequenza, che in effetti pare sempre più centrale), il vecchio cerca qualcuno che glielo ripari e, coincidenza vuole, si presentano i *due gemelli* Olsen, che rimandano isotopicamente al *leitmotiv* lynchiano ormai tanto frequentato. Come e più degli investigatori, Thorvad e Harald si completano reciprocamente i discorsi, con una sintonia e una coordinazione tali da far ipotizzare *un solo cervello* (e invece, a tutti gli effetti, pare ne abbiano *due*).
V'è poi il finale. Circolare quello di *Strade perdute* che, coerentemente con la logica moltiplicatoria e disarticolativa esposta, trasgredisce senza appello l'enfasi aristotelica sul finale, riavvolgendo su se stesso il racconto, saldandone un'estremità con l'altra, fino a decretare l'impossibilità della conclusione. Circolare quello di *Una storia vera*, che inizia e finisce con lo stesso cielo stellato (e sempre con una ripresa in avanzamento tra le stelle, lentissima all'inizio, un po' più veloce alla fine), così conferendo alla riconciliazione dei fratelli una sorta di punto di fuga all'infinito. L'immagine del cielo è sì una consolazione ma insieme il dispiegamento di un'infinitudine che trascende l'uomo e che lo lascia scrutante, desiderante, viaggiante. Un finale *aperto*, dunque, ma in senso diverso rispetto a *Strade perdute*. È a questa diversità, infine, che vogliamo dedicare qualche osservazione, per non appiattire eccessivamente i due film l'uno sull'altro.

L'esperienza della vecchiaia
Rimane sospeso un interrogativo: perché comunque la strada di Alvin è dritta e quella di Fred contorta, involuta, caotica? Diverso, verrebbe da dire, è il loro modo di confrontarsi con il "perturbante". Alvin è il vecchio, colui che ha accumulato esperienza (ormai «ha visto ciò che merita di essere veduto, sa separare il grano dalla crusca, ha imparato a distinguere le cose veramente importanti della vita»), memoria e dolore. Il film, è stato osservato, ne dilata la figura fino a una statura mitica: egli rivive la vecchia storia biblica di Caino e Abele (come biblico è il nome del paese di Lyle: Mount Zion) e incarna lo spirito della nazione, nel suo averne vissuto alcuni fondamentali snodi storici, nel suo presentarsi come un *cowboy* senza tempo – pur modernamente disincantato –, nel suo esprimere emblematicamente l'americanità. La sua vicenda si svolge simbolicamente nel periodo della mietitura. Alvin, dunque, è un uomo (e un personaggio) solido, già formato dall'inizio del racconto (non si tratta di una *Bildung*), monolitico (da non confondere con una del tutto assente unidimensionalità). Il duplice malore dell'inizio (mentre Lyle ha un attacco di cuore, Alvin cade a terra: un'altra corrispondenza "gemellare"?) lo induce a partire per un viaggio che ha una meta ben precisa: certamente non è un viaggio in senso moderno, cioè un vagare ramingo, un viaggiare per il viaggiare. «Alvin non è per niente moderno, è vecchio e all'antica: non parte per partire, parte per arrivare, ha una meta dal nome biblico e uno scopo, riconciliarsi con il fratello»[4]. Ma per conseguire tale scopo deve anche superare un ostacolo. Come spiega Bachtin, «l'idea di prova non ha rapporto con la formazione dell'uomo; in alcune sue forme essa conosce la crisi, la rigenerazione, ma non conosce lo sviluppo, il divenire, il graduale formarsi dell'uomo. Essa parte dall'uomo bell'e pronto»[5].
Alvin è un *uomo bell'e pronto*. Il suo viaggio è una sfida con se stesso, l'estroflessione di un percorso interiore attraverso il proprio orgoglio, attraverso la separazione e il dolore della separazione (il lato oscuro, irrazionale: ubriachezza, odio immotivato, ecc.); un viaggio attraverso l'immensità della natura per capire se si può, *alla fine*, riuscire a darle un senso, e a dare un senso alla parabola della nostra vita. Di qui la lentezza come auscultazione e comprensione. Fred Madison invece ha perso la "sintonia" con le cose, esse gli sono diventate indecifrabili, labirintiche, perché in primo luogo è lui ad essere diventato labirintico e opaco a se stesso.
Tuttavia, neppure questo basta. Quale sarebbe il *senso* rinvenuto da Alvin? Qual è il senso di un ricongiungimento che ha gli occhi fissi sulle stelle? Che prosegue nelle profondità del cosmo quel «viaggio durato tutta una vita»? Se un senso c'è, è quello della com-partecipazione al mistero come spessore (anche laico) della vita. Sentirlo (e non esserne travolti) è, di nuovo, una questione d'esperienza. La parola a Gadamer: «La verità dell'esperienza contiene sempre un riferimento a nuove esperienze. Perciò colui che chiamiamo uomo esperto non è solo uno che è diventato tale *attraverso* delle esperienze fatte, ma che è anche *aperto ad* altre esperienze. La pienezza dell'esperienza, il compiuto essere di colui che chiamiamo esperto non consiste nel fatto che egli sa già tutto e sa già tutto meglio. Anzi, l'uomo sperimentato appare piuttosto come essenzialmente non dogmatico, come uno che, avendo fatte tante esperienze e avendo imparato tanto dall'esperienza, è, appunto, particolarmente capace di fare nuove esperienze e di imparare da esse. La dialettica dell'esperienza non ha il suo compimento in un sapere, ma in quell'apertura all'esperienza che è prodotta dall'esperienza stessa»[6].
Vedere le stelle "aiuta a pensare". E a vivere.

Francesco Cattaneo

Note

1. Franco La Polla, *Niente staccionate in paradiso*, in «Cineforum», a. XL, n. 3 (393), aprile 2000, p. 10.
2. Riccardo Caccia, *David Lynch*, Il Castoro, Milano 2000, p. 127.
3. Giampiero Frasca, On the road *per meditare sulla vita umana*, in «Garage» *David Lynch*, Paravia, Torino 2000, p. 74.
4. Bruno Fornara, *Festina lente*, in «Cineforum», a. XL, n. 3, (393), aprile 2000, p. 12.
5. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 200.
6. Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1999, p. 411.

Lynch/Kafka: risonanze figurali

Sto uscendo fuori strada.
La vera via passa su una corda, che non è tesa in alto, ma rasoterra. Sembra fatta più per far inciampare che per essere percorsa
Kafka, *Quaderni in ottavo*

Solo frammenti di un tutto
Era una bella giornata. Giunto al cimitero, da lontano, Josef K. adocchiò un tumulo scavato di fresco e, ammaliato, s'incamminò. Lo sventolio dei drappi delle bandiere lo nascondeva inscenando un clima di festa. Sempre guardando in lontananza, all'improvviso ritrovò il tumulo lungo il sentiero, vicino a sé. Balzò. E poiché «il sentiero, sotto il suo piede che aveva spiccato il salto, continuava veloce la sua corsa», K. barcollò, e cadde in ginocchio davanti al monticello. Quando due uomini vi ebbero conficcato una lapide, un terzo iniziò a incidere la pietra. Dopo aver scritto abilmente, «a lettere d'oro con una normale matita», il 'Qui giace...', l'artista sembrò bloccarsi, perdendo la sua vivezza. Quasi terminata una J, pestò infurentito il piede contro il tumulo. Allora K. comprese. Sotto il sottile strato di terra, disposto per apparenza, si spalancò «una grande voragine dalle pareti scoscese, nella quale K., voltato sulla schiena da una leggera corrente, sprofondò». Mentre «veniva già accolto dalla profondità impenetrabile, di sopra il suo nome guizzava sulla pietra in vigorosi arabeschi»...[1]
Lo sguardo sembra staccarsi dal suo referente e scivolare, come in una falsa soggettiva pensata da Murnau, su un carrello ottico che impennandosi perde giri, verso un primo piano, il tumulo, i cui solchi stanno per congiungersi nel baratro. Così gli involucri lynchiani celano corpi cavernosi dove brulicano, accavallandosi, forme di vita differenti, macroscopiche quanto un pianeta o minute come l'insetto, in procinto di frantumarsi o intente a rosicchiare l'esile, tremante soglia di un abisso. La lente d'ingrandimento del cineasta[2], spettrale e infuocata, sventra la cartolina, indaga le interiora. Ma non è l'occhio, è l'orecchio il primo ad essere perturbato dall'inquietante incombenza. In *Un sogno* di Kafka, prima che la terra si sparga per aria, preludio univoco del disastro, giunge, quanto mai inopportuno, il suono di «una piccola campana della cappella mortuaria»[3].
In *Strade perdute* è il riverbero dei profondi rimbombi che si avvertono nell'appartamento di Fred e Renée il vero generatore di tensione, «come se un'immi-

nente minaccia di terremoto incombesse su Los Angeles», come se qualcosa non andasse «nel nucleo stesso del pianeta»[4]. Badalamenti e Lynch avevano pensato a una colonna sonora che si modulasse come una *fuga*, passione del cineasta. Ma l'avventura tonale della forma fuga, disancorata dagli insuperati cromatismi bachiani, deflagra in un ambiente sonoro concreto, inglobante, venato da distorsioni ed effetti organici, in un *tono locale* – il suono che materia, tra le parole, il silenzio – ulteriormente rarefatto rispetto ad *Eraserhead*. Qui le presenze sembrano scaturire direttamente dal rumore della corrente elettrica – *elettroni in movimento*, altra passione di Lynch –, striato da «sbuffi di caldaia, turbini permanenti, accordi di organo»[5]. L'agglomerato elettroacustico congegnato da Alan Splet si dirama con disarmonica compattezza, secondo traiettorie che evocano gli *stridori* di *Persepolis*, spettacolo di luce e suoni concepito da Xenakis nel 1971 per nastro magnetico a otto piste. *Mutatis mutandis*, ciò che interessa a Kafka è la «pura materia sonora intensa», l'intensità monotona, insistente, asignificante di un suono, o di un grido, sempre pronto a trasformarsi, come nel *Processo*, in uno *strumento martoriato*[6]. In *Eraserhead* gli stacchi del *decoupage* sonoro funzionano come tensori dell'immagine, poiché, coincidendo con l'intervento delle 'forbici' del montatore regista, «tendono il tempo dell'inquadratura in rapporto alle sue estremità, costituite da i due tagli che la rinchiudono»[7]. In questa pulsazione fluente del discontinuo, il suono si dà come risonanza ancestrale che feconda l'immagine straripandola. (Tacitata dall'artista con un dispotico cenno della mano, la piccola campana di *Un sogno* ricominciò a suonare e subito si interruppe senza invito – «pareva che volesse soltanto provare il proprio suono»)[8].

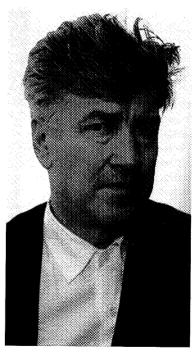
A forza di sobrietà, Kafka neutralizza attivamente la lingua, ne incrina le forme, perché i contenuti, puri e affrancati, si confondano con le espressioni vettori «in un'unica materia intensa»[9]. Moltiplicata dal suono, fluttuante e intensificata, l'inquadratura lynchiana lotta contro il significato, e vince, rotto il giogo dialettico che lo struttura, giocando con una riserva la cui inattingibilità la disloca senza posa. Diventa quadro. Ed è ancora un trionfo della sobrietà, di un ordine percettivo ed emozionale che normalizza lo straordinario, di una compostezza sintattica aderente alle ramificazioni di un tendenziale *continuum*, percosso da un'indefessa turbolenza di visioni, vertiginose ellissi (più che buchi, spiragli tra le doghe), inauditi lacerti subliminali (ulteriormente spaesanti quando sono *flashback*, bastione canonico dell'esplicazione e della continuità). Se l'opera di Lynch è una «deflagrazione in frammenti» (Cattaneo), quella di Kafka è, tutta intera, un frammento (Blanchot). Nelle testure di una scrittura che si concatena negli sfasamenti di un battito dal ritmo arcaico, slegate dalle inibizioni dello stile, le parole, come i fotogrammi, vibrano.

Felicità del moto, disperazione della strettura, ...

Attraverso gli squarci, l'*abissodelpoteredell'inquietudine*[10] balugina in superficie per intrappolare uomini che pensano, seducendoli – *Velluto blu*; *Un sogno* –, calcificandosi nelle sembianze di un'autorità che li incalza – *Il processo*; *Strade perdute*, dove il protagonista, Fred Madison, precipitato in un incubo, colpevole e spiroidale, reagisce con una *fuga psicogena*, sdoppiandosi.

Ma la metamorfosi di fuga si fonda solo in apparenza sulla colpa. «La colpa è sempre fuori dubbio», afferma l'ufficiale di *Nella colonia penale*. Il pericolo che necessita la trasformazione è piuttosto il giudizio di colpevolezza, il processo che risucchia Fred in una tana senza sbocco. Con Lynch la psicanalisi rivive la sua impotenza (riguardo a Kafka, l'avvertimento di Benjamin[11] è stato messo a frutto da Deleuze e Guattari): il complesso di Edipo è così fragorosamente esibito nella virilità ipertrofica di Mr. Eddie, come nel Paparino Frank di *Velluto blu*, da rovesciare l'angoscia in un riso incontenibile. Il corpo della metamorfosi fuoriesce dalla griglia simbolica per ricomporsi altrove, in un vortice figurale in cui il soggetto evapora.

Grazie all'intercessione di Renée/Alice[12], Fred diventa il *trait d'union* tra due dimensioni, l'uomo-ponte[13]. Anche il viaggiatore di *Nella colonia penale* è un ponte, ergendosi a involontario carnefice del giustiziere che, all'ultimo momento, sostituisce la vittima. E come un ponte funziona il congegno narrativo di *Strade perdute*, macchina che gravita in un contorcimento senza fine, la cui velocità aumenta in modo inaudito, senza possibilità di controllo da parte del guidatore, impossessata da un folle pilota automatico. L'imponente strumento di morte di *Nella colonia penale*, tremenda opera d'arte, si sfascia sotto i colpi inferti dal proprio erpice, impazzito; le dodici ore di tortura programmate si riducono a uno spasmodico e fulminante strazio della carne che culmina in un dettaglio, un grande pungiglione di ferro che trapassa la fronte dell'ufficiale. Nella testa, infatti, oltre che nella carne macellata, fibrilla l'enigma del divenire animale[14]. Il divenire Pete di Fred è fotografato attraverso una doppia convulsione baconiana – metamorfosi senza *morphing* – della cinepresa e della scatola cranica. Nell'epilogo di *Fuoco cammina con me*, tra i vertici iconici della filmografia lynchiana, la testa di scimmia intravista nel prologo, dietro la maschera senza occhi indossata dal bambino, ritorna e rivolge in macchina il suo sguardo smarrito, interpellante, depositario di certezze ataviche. Il cranio di Bobby Peru esplode (*Cuore selvaggio*), la fronte di Frank Booth viene centrata da una pallottola (*Velluto blu*), le teste dell'uomo in giallo (*Velluto blu*) e di Andy (*Strade perdute*) si spaccano, quella di John Merrick è sformata da elefantiache protuberanze (*The Elephant Man*), ...

La testa di Henry, la-mente-che-cancella, si stacca di netto e affonda nel tappeto di sangue che sgorga da una pianticella scheletrica confitta in un tumulo mobile, in una scena sonora dominata dal pianto-grido lacerante e ossessivo della *creatura*, la cui testa (ma essa è solo testa e organi bendati) fa capolino in mezzo al colletto liso del decollato. Infine l'infante mostruoso viene trafitto con un paio di forbici (nel racconto *Sciacalli e arabi* gli sciacalli porgono all'uomo del Nord una piccola forbice arrugginita perché tagli la gola agli arabi) – una fine auspicabile anche per la bestiola kafkiana, a metà fra il gattino e l'agnello, capace di guardare con occhi umani imploranti un gesto ragionevole, intelligente, per la quale «il coltello del macellaio sarebbe una liberazione»[15]. In *Un vecchio foglio* la defezione del macellaio, il suo rifiuto di macellare, trasforma la morte del bue in un massacro dalle conseguenze irreparabili: non può più esistere il silenzio assoluto dopo il muggito del bove trucidato dai nomadi[16], «le urla di lamento del montone sgozzato dagli arabi» (*Sciacalli e arabi*) o il grido strozzato di John Merrick, condannato a non poter fuggire, a non guarire in una nuova forma (la scimmia di *Relazione per un'accademia* sa bene che la libertà, intesa quale «sovranità nei confronti dei propri movimenti», è un pensiero che avrebbe suscitato il dileggio dell'intera stirpe scimmiesca; *diventare uomo* ha sempre rappresentato nient'altro che *una via d'uscita*). Nell'intermittenza di un silenzio relativo è ancora possibile respirare.

David Lynch

In *Mulholland Drive* il delirio parossistico che fomenta l'orgia di reversioni e mutazioni implode in una minacciosa, sussurrata invocazione, "Silencio", imperativo (poetico) che prelude *Una storia vera*, «un'assolata striscia di felicità»[17] nel *c(a)osmo* lynchiano, rettilinea e silenziosa, quanto il frinire dei grilli e il crepitio dei ceppi che ardono sotto un cielo stellato.

...persino nel fango della fine

Ogni ponte, non solo i più arditi ponti del diavolo medievali, a schiena d'asino, corre il rischio di crollare, «fracassato e trafitto dai ciottoli aguzzi che fino a quel momento mi avevan sempre fissato così placidi dal fondo dell'acqua vorticosa»[18].

Il vero orrore non è il puro sprofondamento, la morte (aggirata), è la *non morte*, la trascendenza morta del *Cacciatore Gracco* e di Laura Palmer in *Fuoco cammina con me*, sospesi immobili tra due mondi, di Fred, centrifugato nel baratro, e di John Merrick, che non può riposare; quella di K., alla cui estinzione sopravvive un'altra condanna, la vergogna (*Il processo*). «I racconti di Kafka sono, nella letteratura, tra i più neri, tra i più ancorati a un disastro assoluto. E sono quelli che torturano più tragicamente la speranza, non perché la speranza sia condannata, ma perché non giunge a essere condannata. Per completa che sia la catastrofe rimane un infimo margine di cui non sappiamo se riservi la speranza oppure l'allontani per sempre»[19]. *Idem* per Lynch.

Un antidoto è il riso. Kafka e Lynch ridono, e sono esilaranti. Tuttavia il coefficiente di gioia è sempre pronto a tramutarsi nel suo contrario, come svanisce nella risata terrifica del misterioso uomo con la videocamera – «Chi era mai quello lì? Un bambino? Un sogno? Un bandito? Un suicida? Un tentatore? Uno sterminatore?»[20], o semplicemente il regista demiurgo? Il suo doppio demoniaco? Mentre s'inabissava, Josef K., «incantato da quella vista, si svegliò»[21].

Ma il previsto risveglio non salva. È solo una proroga, una scappatoia, effimera quanto la redenzione di Jeffrey nel finto *happy end* di *Velluto blu*.

Il ponte deve ricomporsi affinché l'abisso si dischiuda ancora.

Jonny Costantino

Note

1. Franz Kafka, "Un sogno", in Id. *I racconti*, Rizzoli, Milano 1989, pp. 240-242. *Un sogno* fa parte della raccolta di piccoli racconti *Un medico di campagna*; la trasposizione del racconto omonimo contenuto in essa è tra i progetti di Lynch, insieme a *La metamorfosi*. Tuttavia non si sa a che punto allo stato attuale essi siano.
2. Cfr. Francesco Cattaneo, *Zoomare per (mis)conoscere la realtà. La retorica dell'avvicinamento in David Lynch*, in «Cineforum», a. XLI, n. 4 (404), maggio 2001, pp. 38-51.
3. Franz Kafka, *Un sogno*, cit., p. 241.
4. Chris Rodley, *Lynch secondo Lynch*, Baldini&Castoldi, Milano 1998, p. 312. Lynch spiega: «Uno dei canali del sei-piste alimenta il *subwoofer*, generando così una potenza in grado di produrre bassi di quel genere».
5. Michel Chion, *David Lynch*, Lindau, Torino 2000, p. 50.
6. Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, pp. 11-12. Gli autori citano John Cage a proposito delle principali scene di intrusione sonora nel racconto *Descrizione d'una battaglia*.
7. Michel Chion, *op. cit.*, p. 50
8. Franz Kafka, *Un sogno*, *op. cit.*, p. 241.
9. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 51 e pp. 34-35. Discutendo di *Eraserhead*, Lynch ha confidato a Rodley di considerare lo scrittore praghese il solo artista a cui si sente vicino come a un fratello: «Alcune delle sue cose sono gli intrecci verbali più emozionanti che abbia mai letto. Se Kafka avesse scritto un film giallo, io sarei stato della partita. Avrei certamente voluto dirigerlo», (Chris Rodley, *op. cit.*, p. 88).
10. Inesauribile miniera dell'automatismo surrealista come dell'espressività autistica. La definizione è di Birger Sellin, *Prigioniero di me stesso. Viaggio dentro l'autismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, p. 82.
11. Walter Benjamin, "Franz Kafka. Per il decimo anniversario della sua morte", in Id. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 275-305.
12. Nel cinema di Lynch sovente le donne adempiono la funzione squisitamente kafkiana di «connettori», di collegamento o contiguità con l'essenziale, «con il Castello o con il Processo come potenze illimitate del continuo», cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka*, cit., p. 111.
13. È l'ottima definizione di Chion, che estende al Jeffrey di *Velluto Blu* e a Lynch stesso, Michel Chion, *David Lynch*, cit., p. 255.
14. Questa intuizione di Deleuze su Francis Bacon risulta un efficace "sismografo" per l'universo figurale di Kafka e Lynch. Cfr. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1999.
15. Franz Kafka, "Un incrocio", in Id. *I racconti*, cit., p. 405.
16. Si rimanda in proposito alle riflessioni di Elias Canetti, *L'altro processo. Le lettere di Kafka a Felice*, Guanda, Parma 1990, pp. 123-124.
17. Franz Kafka, *Quaderni in ottavo*, Se, Milano 2002, p. 32.
18. Franz Kafka, "Il ponte", in Id. *I racconti*, *op. cit.*, p. 380.
19. Maurice Blanchot, *Da Kafka a Kafka*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 56.
20. Franz Kafka, *Il ponte*, cit., p. 380.
21. Franz Kafka, *Un sogno*, cit., p. 242.

David Lynch, Kyle MacLachlan, una nonna e un bambino

«Dopo Dune, Velluto blu *e* Twin Peaks *si è cominciato ad associare te e Kyle MacLachlan in una maniera paragonabile a, diciamo, Jean-Pierre Léaud e François Truffaut. È possibile che in* Velluto blu *Kyle MacLachlan ricoprisse la funzione di tuo alter ego?*

C'è chi lo sostiene. Kyle si abbottonava la camicia fino al collo perché vedeva in me il personaggio di Jeffrey e non faceva che "rubarmi" alcuni dettagli. Per questo nel film Kyle si è vestito come me»[1]

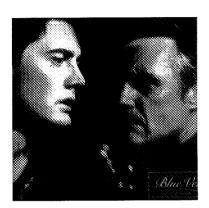
Così Chris Rodley, nella sua lunga intervista a David Lynch, introduce l'argomento del sodalizio tra il regista e l'attore Kyle MacLachlan. Un rapporto insolitamente lungo, considerando che, a parte una piccola schiera di fedelissimi (Harry Dean Stanton e Jack Nance), pochi altri hanno recitato in più di un suo film. MacLachlan sembra rispondere a due esigenze del regista: la prima, che emerge *en passant* in questo stralcio di intervista, è il vezzo dell'autore di inserire personaggi che gli rassomiglino per un qualche tratto fisico (tra pettinature alte e camicie abbottonate sul collo potremmo citare anche Fred Madison/Bill Pullman in *Strade perdute*, oppure Justin Theroux, il regista in *Mulholland Drive*, o persino il bambino dei Chalfont, così come la coppia, formata da un ragazzino ed un'anziana signora, che appare nella serie *Twin Peaks*); l'altra è quella di avere a disposizione un attore che, per aspetto fisico e per le proprie capacità interpretative, permetta di definire una volta per tutte la tipologia di protagonista che Lynch va costituendo. Il regista si accorge di questo proprio quando, dopo le riprese di *Dune*, si appresta a dirigere *Velluto blu*: «Jeffrey è il tipo dell'universitario. Vedere Jeffrey e vedere Kyle è stata la stessa cosa. È intelligente e di bell'aspetto, perciò ha successo con le ragazze. È in grado di mantenere vivo il fattore curiosità. Può fare l'ingenuo, l'innocente o l'ossessivo, e al contempo rimanere razionale. Quando si guardano negli occhi, certi attori, non li si vede pensare. Kyle è uno che pensa, sullo schermo»[2].

Nato nello stato di Washington nel 1959, MacLachlan non aveva avuto esperienze cinematografiche prima del suo ingaggio in *Dune*, e *Velluto blu* sarà per lui il film successivo; più tardi, toccherà il vertice della popolarità grazie al ruolo dell'agente Dale Cooper nel serial tv *Twin Peaks*, il punto di maggior successo di una carriera che non presenta molti altri titoli di rilievo. La stanchezza di essere associato continuamente allo stesso personaggio lo porterà a chiedere di limitare il proprio apporto all'interno di *Fuoco cammina con me*, e quella sarà la fine (almeno per ora) del rapporto cinematografico tra i due.

Nel cinema di Lynch possiamo reperire due figure ricorrenti, due ruoli standard all'interno della narrazione, che possiamo, generalizzando, identificare con il bambino e la nonna di *The Grandmother*. I protagonisti dei suoi film sono in genere personaggi confusi, catapultati all'interno di un mondo esterno minaccioso che non comprendono del tutto perché organizzato da forze inesprimibili o comunque a loro aliene, che come Parche determinano il loro destino. Pensiamo a "Mark" (così pare di sentirlo chiamare tra i latrati dei genitori), il bambino che abita la casa con le pareti integralmente nere di *The Grandmother*; o a Henry Spencer, il protagonista di *Eraserhead*, che dopo la prima sequenza piove come un alieno stupefatto in un mondo che si organizza indipendentemente dalle sue azioni e che gli assegna ruoli verso i quali si sente estraneo; oppure a John Merrick in *The Elephant Man*, soggetto passivo che nel film attraversa le soglie di diversi mondi (la fiera, l'ospedale, casa Treves) all'interno dei quali acquista (per attribuzione esterna) lo statuto di mostro, di caso clinico, di essere umano.

Guardiamo ancora a Paul Atreides, primo personaggio di *Dune*, uomo predestinato ad essere l'eletto e che per questo è minacciato da cospirazioni tramate alle sue spalle che costituiranno la fine del suo mondo (della sua casata) così come lo conosceva fino ad allora; a Jeffrey Beaumont, il protagonista di *Velluto blu* che, dal momento in cui varca la soglia dell'appartamento della cantante Dorothy Vallens, si trova sospeso tra il mondo delle sue stesse ossessioni e quello da sogno adolescenziale della giovane Sandy.

Ci riferiamo poi certamente a Dale Cooper[3], personaggio che pare estraneo al mondo che lo circonda non meno di Henry Spencer: ossessionato dall'entusiasmo per i buoni cibi semplici e il caffè, l'agente stupisce gli abitanti con i propri modi eccentrici, ma si perde in un mondo ancora più misterioso di lui, in quello degli spiriti del male che abitano la Black Lodge, la Loggia nera, quella "stanza rossa" (la *Red Room*) situata all'interno dei boschi che circondano la cittadina.

Citiamo infine Sailor e Lula, i giovani di *Cuore selvaggio* imprigionati nella cittadina di Big Tuna dalle trame di Marietta Pace, e infine a Laura Palmer, che insidiata da Bob si trova costretta a scegliere, in

Blue Velvet

The Grandmother

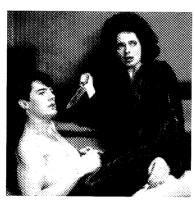
Fuoco cammina con me

Twin Peaks

Fuoco cammina con me, tra il male e il martirio. Tutti personaggi insomma privi di orientamento in un mondo «pazzo di testa e selvaggio di cuore» nel quale si trovano ad essere proiettati, come accadeva, letteralmente, al ragazzino del cortometraggio iniziale del regista.
In questo senso MacLachlan costituisce per Lynch un modo per approfondire, sfruttando quel viso pulito e vagamente infantile, gli spunti narrativi forniti dai personaggi appena ricordati, siano l'alienazione del bambino di *The Grandmother*, lo stupore maturo ma impotente di Henry Spencer, oppure la purezza salvifica di Paul Atreides, la cui innocenza e i cui studi (si pensi alla sequenza della prova con la Reverenda Madre) sono la base per il percorso mistico di conoscenza che dovrà intraprendere per "risvegliarsi". Ma MacLachlan diviene anche uno strumento per porre le basi dei personaggi seguenti e per allontanarsi da quello stesso modello. Questo prototipo di personaggio, che potremmo definire "il bambino", in omaggio alla sua prima incarnazione figurativa, o "l'apprendista", in quanto il suo rapporto col mondo esterno presuppone un tentativo di introduzione, e quindi un'iniziazione a quelle leggi a lui estranee, non può agire da solo; ha bisogno di un catalizzatore, di una figura che potremmo chiamare, in relazione alle categorie precedenti enunciate, "nonna", oppure "mentore", qualcuno che lo aiuti o, nel peggiore dei casi, lo consoli.
Questa persona non è necessariamente un personaggio positivo, e la relazione tra i due può essere anche di tipo polemico; potremmo prendere come esempio la Loggia Nera di Twin Peaks: in questa dimorano allo stesso tempo Bob, il male, ma anche l'Uomo da un altro Spazio e il Gigante, figura più benevola. Allo stesso modo, tentando una tassonomia di "mentori" (o "nonne") lynchiani, possiamo vedere che in alcuni casi il ruolo di guida e quello di carnefice si sovrappongono. Cominciamo dalla Nonna e dalla Signora del Radiatore, che per i confusi Mike ed Henry compiono una funzione, se non salvifica, sicuramente consolatoria; allo stesso modo Frederick Treves, il medico interpretato da Anthony Hopkins, è per John Merrick colui che porta quest'ultimo da un mondo "selvaggio" a un altro nel quale può vedere gradualmente riconosciuta la propria umanità. Viceversa, in *Velluto blu* non abbiamo soltanto un "mentore", ma ne vediamo all'opera due: Frank Booth, che organizza con la sua "joyride" un giro turistico nel lato oscuro di cui Jeffrey sta facendo conoscenza, è al tempo stesso sua nemesi e guida, in contrasto con Sandy Williams, custode del mondo opposto, quello dei pettirossi che cantano; in *Cuore selvaggio*, infine, Bobby Peru introduce i due innocenti Sailor e Lula nell'inferno di Big Tuna, attraverso un equivoco rapporto con Sailor[4].
Il Dale Cooper di Kyle MacLachlan è l'unico a ricoprire successivamente le due posizioni. Nella serie di *Twin Peaks* è "l'apprendista" che, per introdursi nel mondo dominato contemporaneamente dalla razionalità e dagli spiriti, ha bisogno della guida del Gigante. La serie si conclude con la sua sconfitta: egli non trova la sua amata Annie, prigioniera del sadico criminale Windom Earle nella Loggia Nera. Rimaniamo interdetti sul destino dell'agente: riesce ad uscire ma è ormai posseduto dallo spettro Bob, oppure rimane intrappolato per sempre nella *Red Room* della Loggia? Non ci è dato sapere quale dei due Cooper, se quello vero o il suo doppio, fuoriesca. Ebbene, in uno degli incubi notturni di Laura, in *Fuoco cammina con me*, vediamo Dale seduto dentro la Camera Rossa, ed Annie, ricoperta di sangue, appare nel letto della ragazza per dirle di essere entrata nella Loggia Nera assieme a lui, che è rimasto lì. Per uno di quei rivolgimenti temporali cui ci hanno abituati le opere più recenti del regista, sebbene gli avvenimenti di *Fuoco cammina con me* siano situati prima della serie tv, vediamo l'agente imprigionato già dove finirà al termine del serial: nella *Red Room*, d'altra parte, non vigono le stesse leggi spazio-temporali del mondo esterno. Cooper, nel film, muta di statuto, rispetto alle figure che abbiamo identificato finora, e diviene il "mentore" di Laura: la avverte di non accettare quell'anello che vediamo ricorrere sulle dita delle precedenti vittime di Bob e degli spiriti della Loggia; nel finale, poi, quando la ragazza, dopo il martirio, assiste alla partenza dell'angelo seduta nella Camera Rossa, troviamo il tenente ritto in piedi di fianco a lei che le tiene una mano sulla spalla, in un atteggiamento che possiamo associare agli abbracci tra la Nonna e Mark e quello tra Henry e la Donna del Radiatore: Dale, ormai "iniziato", è diventato a sua volta un "mentore", una "nonna", e la sua posa ci suggerisce che in assenza dell'angelo sarà lui a vegliare su Laura rinchiusa nella Loggia Nera.
Durante il loro breve sodalizio, Lynch ha avuto modo di utilizzare i personaggi interpretati da McLachlan per fare il punto della situazione e per cominciare a rinnovare la struttura dei propri racconti dopo *Fuoco cammina con me*. Opera che possiamo definire, con Michel Chion, un film "cerniera" all'interno della filmografia del regista, indirizzata da quel momento in poi sempre più allo scardinamento di alcune regole narrative. Anche per questo è qui che ci fermiamo, consci dell'impossibilità di estendere il modello che abbiamo rinvenuto al successivo *Strade perdute*.

Francesco Di Chiara

Note

1. Chris Rodley (a cura di), *Lynch secondo Lynch*, Baldini & Castoldi, Milano 1998, p. 202.
2. *Ivi*.
3. Il tenente Cooper, così come ci viene presentato nel Pilot della serie, sembra davvero concepito pensando a quella frase, attribuita da alcuni a Mel Brooks, da altri al suo agente Stuart Cornfeld, in cui David Lynch viene definito un «James Stewart venuto da Marte». Nelle sue relazioni al dittafono Diane, fatte di ammirazione per le torte di ciliegie, per gli alberi e per il caffè, passioni che cerca di trasmettere alle persone che gli sono vicine, il personaggio ci ricorda l'iconografia dell'alieno antropomorfo degli anni Ottanta, specialmente quella appartenente al Jeff Bridges di *Starman* (1984) di John Carpenter, altro appassionato di torte di ciliegie.
4. Lasciamo fuori da quest'analisi *Strade perdute*, *Una storia vera* e *Mulholland Drive*. Per il primo ci riesce difficile applicare questo schema: se un rapporto apprendista-mentore può essere rinvenuto tra Fred Madison e il Mistery Man che lo guida all'interno del mondo delle sue ossessioni (è lui a recapitargli le videocassette?) e che nel finale lo riporta indietro (oppure oltre), che succede quando Fred diventa Pete? Si possono considerare Dick Laurant ed Alice dei nuovi "mentori"? Altro discorso per il secondo film, che presenta una struttura diversa: Straight, che ha conosciuto gli orrori del mondo esterno (la guerra, l'orgoglio che ha rovinato il rapporto col fratello, il tribunale che gli ha portato via i nipoti), ha trovato la chiave per affrontare l'ultimo viaggio e può tutt'al più fare lui da mentore ai personaggi che incontra; infine, in *Mulholland Drive* è difficile stabilire, nella struttura del film, più complessa del solito per numero di personaggi e situazioni, una figura di mentore e una di apprendista: tra Betty e Rita, chi si occupa di chi? Quale delle due fa da "guida" all'altra? Il vero mentore sembra qui il cow-boy, che fa uscire il giovane regista dalla cospirazione nella quale è caduto facendogli pure la morale. Le difficoltà derivano dal fatto che Lynch ha approfondito precedentemente questa dialettica di personaggi proprio per poterla superare.

Blue Velvet

L'immagine onirica in *Blue Velvet* e *Lost Highway*

In sogno passeggerò con te
In sogno parlerò con te
In sogno sarai mia per sempre
Per sempre, nei sogni miei
Blue Velvet

Riuscire ad occuparsi esaustivamente del rapporto del cinema di David Lynch con l'universo onirico richiederebbe ben altro spazio rispetto a questo intervento. Qui vogliamo solo gettare un rapido sguardo su come si sia evoluta la presenza dell'immagine onirica nella filmografia lynchiana. Evoluzione che segue di pari passo il graduale smarrimento del soggetto nel cinema contemporaneo, specialmente nel lavoro di Lynch, perennemente teso a «frugare dentro menti e corpi alla ricerca di qualcosa che non sia il niente»[1].
Per evidenziare questo lenta dissoluzione, ci occuperemo dello scarto tra il soggetto sognante di *Blue Velvet* e quello di *Lost Highway.*

Blue Velvet

Partendo da Blue Velvet *(1986)*
Jeffrey, il protagonista di *Blue Velvet,* è un personaggio a tutto tondo. Trova l'orecchio mozzato, dando così il via all'azione. Indaga, racconta, ricorda, mette assieme i pezzi della vicenda, uccide, ama, spia, dà e prende botte, segue, *sogna.* Fa trionfare il sistema di valori vigente collaborando con la polizia. Può essere definito come il delegato dello spettatore all'interno del testo. È il portatore di uno sguardo voyeuristico, è l'unico creatore di immagini all'interno del film (scatta delle foto), ed è l'unico personaggio "dotato" di immagini-sogno e immagini-ricordo[2]. In poche parole, Jeffrey si presenta come un personaggio da cinema classico – con un evidente gioco di Lynch sui cliché. Il vuoto è da ricercare sotto la vestaglia di Dorothy o nei personaggi che contornano Frank (cosa c'è di più "vuoto" di un cadavere con un foro nella testa ma in grado di mantenersi in piedi da solo?).
I sogni di Jeffrey si confondono con i suoi ricordi. Solo retrospettivamente siamo in grado di attribuire quelle immagini alla sua attività onirica. Le immagini-sogno sono convenzionali, lo stacco rispetto alla realtà della diegesi è manifestato con l'ausilio di un "suono aberrante" (parole e musica sono ascoltate in *ralenti*) e di un movimento leggermente modificato. È un onirismo indiretto libero. Il sognatore fa sua l'immagine caricandola di una soggettività che assurge a stile. Il sogno si manifesta come una rielaborazione dei fatti che lo hanno visto protagonista. Il soggetto sognante si impone come creatore di immagini e narrazioni, con un atto di spostamento del soggetto discorsivo.
Questo genere di immagini (espressione della soggettività di Jeffrey) sono disseminate in diversi momenti del film: recuperano alcuni elementi della vicenda, danno profondità al personaggio e creano un momento di apertura verso un *altro possibile.*
Il sogno rientra anche ad un altro livello: come *mise en abyme* dell'intero sistema morale del film. In questo caso il sogno non è visto, ma raccontato dalla figlia del detective a Jeffrey. Racconta di un mondo ricoperto dall'oscurità, e di un futuro dove la luce, l'amore e i pettirossi, possano spazzare via questo buio.
Ovviamente questo sogno anticipa il lieto fine *incollato* del film. Ultima scena che nasce da uno stacco sullo schermo bianco, dopo che per tutto il film le immagini nascevano dall'oscurità.

Blue Velvet

Lost Highway *(1996) e* Mulholland Drive *(2001). La dissoluzione del sognatore.*
Il protagonista di *Lost Highway* è un soggetto al limite della dissoluzione. Le sue azioni non portano agli effetti sperati. Le sue indagini sono vuote meditazioni su un *koan* zen. Il raziocinio è debilitante per riuscire a dare delle spiegazioni, per tentare di vivere in un mondo in cui il principio di non-contraddizione è oramai saltato. I suoi ricordi vanno in tilt, perché non esiste un tempo univoco e lineare. Non c'è passato e non c'è futuro. L'immagine-tempo si attualizza in un qui-e-ora, il ricordo si fa presente e il presente continua a manifestarsi come tale non lasciando possibilità di pensare il futuro. Il mondo attorno al soggetto si muove e scorre in ogni direzione trascinandolo con sé. Il soggetto non muore, o meglio, muore ma è come se non fosse morto. È lì, ectoplasma tra gli ectoplasmi.
Il soggetto non vede, è visto. L'atto del guardare è possibile solo se filtrato da schermi. È il soggetto ad essere osservato a distanza, pedinato, studiato, ripreso e riproposto. Sottoposto ad uno sguardo impersonale ma più "vivo" dei personaggi stessi.
Il soggetto non sogna, è sognato. Non è in grado di sognare, di manifestare la sua soggettività in immagini oniriche. Non può rielaborare nulla. È il mondo attorno a lui che si rielabora, che muta, cambia, ritorna su se stesso e si moltiplica. Si trova dentro un sogno "oggettivo" che non ha ingresso né uscita.
Non si può parlare di indecidibilità tra sogno e realtà, perché non vi è una realtà a cui fare riferimento e non vi è un sognatore a cui attribuire le immagini-sogno. Non vi è sconfinamento tra i diversi piani di realtà, semplicemente non vi è possibilità di uno scarto definibile quando le realtà sono parallele. *Lost Highway* (e per certi versi *Mulholland Drive*) sono interamente coerenti nella loro incoerenza.
La diegesi ha determinati canoni di funzionamento, tutti appartenenti al campo del "possibile".

Blue Velvet

Lost Hightway

Lynch ha liberato l'onirico. Non rappresenta più i fantasmi di Laura Palmer, non aggiunge niente su un personaggio e non determina il momento di "libertà stilistica" (o scarto stilistico) per l'autore. Dopo il sogno incorniciato, quello indecidibile, quello implicato ecc., Lynch ha portato il sogno al massimo della sua (abusata) possibilità meta-narrativa. Quando un intero film risponde ai "canoni" dell'onirico (movimenti aberranti, forte presenza di un'istanza narrante ecc.), l'unica cornice possibile è l'ingresso in sala, o iniziare a ragionare sulla normalità dei sogni.

Stefano Baschiera

Note

1. Bruno Fornara, "Dallo smarrimento del soggetto alla trasfigurazione dei corpi", in Franco La Polla (a cura di), *The Body Vanishes*, Lindau, Torino 2000, p. 15.
2. Si veda Gilles Deleuze, *L'Immagine-Tempo*, Ubulibri, Milano 1989.

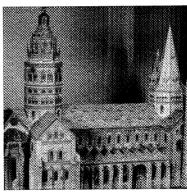
L'uomo, il cosmo, la metamorfosi:
Eraserhead/The Elephant Man

Premessa
Il dittico che apre l'opera cinematografica di David Lynch si origina dal riflusso di due periodi intrecciati fra loro: la stagione "avanguardista", sperimentale degli anni Sessanta (cui lo stesso Lynch marginalmente partecipa con i primissimi cortometraggi), di ambito sia cinematografico (Stan Brakage, Gregory Markopoulos, Andy Warhol) che teatrale (*The Brig* di Jonas Mekas, 1964), e la coincidente formazione intellettuale e artistica del nostro autore, avvenuta tra il 1965 e il 1970.
La fertilità immaginativa pittorica del Lynch di questi anni, che si lascia influenzare fortemente da Francis Bacon e dal Doganiere Henri Rousseau, è l'incubazione del suo cinema; questa fertilità, che è una componente anche strettamente intima, è quella dell'artista suggestionato da ciò che gli è intorno (la Natura come l'Uomo), con la stessa intensità con cui il bambino filtra il reale elaborando le sue paure, i suoi fantasmi, i "miti" che lo accompagneranno per tutta l'esistenza adulta. Così è Lynch, artista-cineasta dalla *naïveté* ancor oggi spiazzante, che costruisce il suo immaginario cupo con una sensibilità atterrita, di volta in volta prepuberale, in *Velluto blu*, o preadolescenziale, in *Cuore selvaggio*.
La sensibilità di Lynch è turbata e turbante – e perché non vedere, nelle opere più recenti, anche l'*unheimlich*, il "perturbante" freudiano? –, e l'officina pittorica dei suoi tardi anni Sessanta è anche il parto, importante ricordarlo, di angosce e paure strettamente personali, *familiari* (*heimlich*: le abitazioni di fortuna, la vita coniugale insidiata dall'ambiente sociale con cui il regista e la sua compagna furono costretti a confrontarsi per mesi, la ristrettezza finanziaria, il peso delle responsabilità – per Lynch biologiche non meno che morali – della improvvisa paternità); tutto questo assimila Lynch alla figura classica dell'artista moderno e fa apparire sintomatico, e non di poco conto, il "genoma baconiano" della sua ispirazione[1].
L'inclinazione avanguardista dello stile e dell'ossessione artistica di questi anni fa germinare già i semi (magari quelli di *The Grandmother*!) della sperimentazione dei primi due cortometraggi lynchiani: un avanguardismo che enuclea una certa matrice surrealista (benché il nostro, anche in interviste più recenti, si discosti da tale corrente che, secondo lui, manca totalmente di qualità narrative), con opere in cui vi erano «silhouettes che uscivano dall'oscurità. Ho fatto anche una serie di "donne meccaniche", donne che si trasformavano in macchine per scrivere»[2].
L'anno 1967, con il primitivo film-painting *Six Figures*, fa da cesura temporale tra la fase pittorica e quella cinematografica del regista, che è introdotta da un "protocinema" sperimentale composto da due cortometraggi: *The Alphabet* (1968) e *The Grandmother* (1970).
Specifiche vicende produttive a parte, cosa rappresentano i due cortometraggi nell'economia del discorso? In maniera essenziale, i prodromi della malattia-cinema, o del cinema malato, dell'autore, un'anticipazione che ne è anche piccola epitome. E si può concordare pienamente con Riccardo Caccia quando dice che «riesaminare l'opera di un artista a posteriori per trovare nelle prime opere elementi che aiutino a ricostruire un percorso creativo, è un'operazione facile [...]. Ma è pur vero che un cineasta singolare come Lynch, dominato da ossessioni talmente forti e personali da renderlo inconfondibile, mostra sin dai suoi esordi preoccupazioni e istanze che saranno riconfermate, oltre che ampliate e diversificate, nei film successivi»[3].
L'animazione di *The Alphabet*, con le generazioni sanguinolente delle lettere dell'alfabeto e la disgregazione corporea (un po' mélièsiana, quindi da *proto-cinema*) della figura umana, e ugualmente la surrealista partenogenesi di semi che si spaccano rilasciando una nonna (*The Grandmother*) per mano di un ragazzino turbato, genetizzano e fecondano, nella loro vera e apparente semplicità, il cinema lynchiano che, particolarmente nelle prime due opere, scioglie i nodi di quel vecchio discorso.

L'uomo, il cosmo: Eraserhead *(1976)*
«Anche per Ovidio tutto può trasformarsi in nuove forme; anche per Ovidio la conoscenza del mondo è dissoluzione della compattezza del mondo»[4]. In questo passaggio delle sue *Lezioni americane*, Italo Calvino si riferisce alle *Metamorfosi* ovidiane e parla dell'approccio del poeta con una realtà fisica del mondo sfuggente, frammentata, nebulosa, in cui la materia possiede un'esattezza dopotutto illusoria, descrivibile attraverso forme impalpabili come quelle del sogno: «se il mondo di Lucrezio è fatto d'atomi inalterabili, quello d'Ovidio è fatto di qualità, d'attributi, di forme che definiscono la diversità d'ogni cosa e pianta e animale e persona; ma questi non sono che tenui involucri d'una sostanza comune che – se agitata da profonda passione – può trasformarsi in quel che vi è di più diverso»[5].
Ogni riferimento alle *Metamorfosi* può diventare la cifra del discorso

The Elephant Man

Eraserhead/The Elephant Man, ma ancor di più è importante la dinamica della percezione della realtà, del cinema e del cinema che guarda quella certa realtà; e la fisica della "realtà" lynchiana, dei suoi luoghi-fabbriche-appartamenti-corridoi, è franta, scomposta oniricamente, alla fine «involucro d'una sostanza comune» come quello ovidiano, che ne contiene altri, in uno svolgersi di stanze mentali.
Con *Eraserhead* inizia, nel cinema di Lynch, la poetica della metamorfosi (sparsa in frammenti già nei due cortometraggi), metamorfosi che tocca in primo luogo la materia filmica, la ri-tratta avanguardisticamente per renderla uno strumento di sensazione, ancor più che di pura e semplice visione: «*Eraserhead* è un film che va vissuto piuttosto che spiegato»[6] scriveva il critico Paul Taylor.
Anche il suo generarsi produttivo ha tutta la singolarità di un film non ancora tentato: iniziato, sospeso in più riprese (per cause legate a ordinari problemi finanziari) e diluito in un arco di tempo di ben quattro anni (1972-1976), con i fondi dell'AFI parcellizzati miracolosamente utilizzando i set economici come luoghi abitativi (per Lynch in primis e per altri componenti della troupe): una "maniera" produttiva inconsueta, non classica e hollywoodiana, ma in linea con la rivoluzione dei tardi anni Sessanta e dei primi Settanta, ed attraverso la quale per Lynch il/i set del film sono intessuti della stessa atmosfera/ossessione dei luoghi quotidianamente vissuti.
Eraserhead, dunque, si può forse considerare l'opera più vicina al cuore della poetica lynchiana, il punto in cui la particolarissima "natura" della persona dell'artista combacia con il suo universo immaginativo e plastico, dilatandovisi dentro, "fecon-

The Elephant Man

dando" tutto; un atto "primigenio", un cinema "delle origini": origine in senso storico, perché cinema affine (non intenzionalmente) a Méliès e alle avanguardie d'inizio secolo, origini filmografiche per il cineasta David Lynch, e origine poi come disseminazione di momenti procreativi sparsi.
Eraserhead è un unico e molteplice atto fecondativo che si apre con un immenso, *cosmico* getto spermatico (con il patronimico di Henry Spencer), "semplificato" in un feto-ovulo che precipita in una pozza schifosa, di un luogo prima del tempo e dello spazio, che innesca ulteriori eiaculazioni, che è un pre-involucro soprattutto della piccola creatura aberrante partorita dalla coppia dei protagonisti.
L'uomo di *Eraserhead* è unico e duplice, un grottesco corpo a due teste: è l'uomo kafkiano incorporato in Henry, patetico attore bio-meccanico perso in un cosmo di sogni, di paure umane, di paternità mostruose e di un'idea dell'amore indefinibile; ed è Lynch il regista, l'artista, il demiurgo di questo cosmo, di cui si è appena iniziata la cosmogonia, forse la teofania (*Dune*?), sicuramente l'edificazione, dall'esterno verso l'interno e viceversa, di un empireo di forme (perversamente) sognate e ideali che equivale alla genesi del cinema.

Eraserhead

Eraserhead

La Metamorfosi: The Elephant Man *(1980)*
I residui del discorso deformità-mutazione (nel cinema e *del* cinema) esplicitato in *Eraserhead* si ricompongono ad un livello più alto nell'opus n. 2, seconda metà del dittico iniziale di Lynch, *Elephant Man*, film strutturalmente diverso dal lavoro "underground" di *Eraserhead* e (abbastanza) vicino ad un'impostazione più fondatamente narrativa e romanzesca; e proprio il proponimento iniziale ad un'opera "commerciale" offre la prova di quanto la scrittura di Lynch riesca ad affiorare (o ad immergersi) in maniera totalmente personale e ambigua anche in materiali non sperimentali, qui come nei successivi *Velluto blu* o *Cuore selvaggio*.
Se la percezione del cinema in *Eraserhead* costituiva una mutazione rispetto ai canoni del cinema d'autore, *Elephant Man* apre il cinema lynchiano alla percezione pervertita dei corpi, dunque alla metamorfosi, al sogno kafkiano dell'ibridazione mentale-corporale dell'umano col bestiale (dialettica cardinale del film, laddove l'urlo disperato di John Merrick, «non sono un elefante, sono un essere umano», marca una distanza di fondo dal nichilismo puro del Gregorio Samsa di Kafka).
Qui la tecnica si arricchisce, Lynch abbandona i set economici, "wellesiani" (nella loro dislocazione nello spazio e nel tempo) di *Eraserhead* e approda ai londinesi Pinewood Studios, con l'ausilio di nomi eccellenti nel cast degli attori e delle maestranze: Freddie Francio alla fotografia, il Gotha della scuola attoriale inglese (Anthony Hopkins e sir John Gielgud). Ma l'affinarsi del lato tecnico della poetica lynchiana (perlomeno, da *Elephant Man*, nella misura di un arricchimento delle possibilità produttive) realizza lo sviluppo (poeticamente) importante della macchina sonora, del suo sinuoso discorso ultra-narrativo; il sodalizio bellissimo con Alan Splet (che si estende da *The Grandmother* a *Velluto blu*, suo punto estremo) porta, se così si può dire, ad una crescita abnorme/deforme della banda sonora su quella visiva, utilizzata come elemento (ancora una volta: poetico) intrusivo e al contempo fuso intrinsecamente nella narrazione, diegetico e ultra-diegetico, come si diceva: una semi-scissione tra vista e udito governa la liturgia artistica di Lynch, e l'uso "barocco" del particolare sonoro proliferato diventa così un'ulteriore metamorfosi di cinema.
L'inganno e la distorsione provocati dal suono di Lynch sono alla base di questo dittico di capolavori in bilico tra sperimentazione e classicità, scelte che costituiscono a loro volta il nocciolo creativo del regista di Missoula e che corrono parallele ad una fenomenologia onirica che possiede addentellati con strutture letterarie.
Così in Kafka (1912): «Oh, la dolce voce! Gregorio si spaventò quando sentì la propria risposta: era indiscutibilmente la sua voce di prima, ma vi si mischiava, quasi salisse dal basso, un pigolio incontenibile, doloroso, che lasciava comprendere le parole soltanto in un primo momento, ma le confondeva poi talmente nell'eco da far dubitare da averle intese»[7].

Mathias Balbi

Note

1. Ma si può includere, al livello di una sensibilità esistenzialista che contempla l'alienazione dei luoghi e della città, anche il riferimento a Edward Hopper, che comunque caratterizza i primi lavori lynchiani.
2. François Cognard, *David Lynch. Crimes sans châtiment*, in «Starfix» n. 84, mai/juin 1990, p. 63.
3. Riccardo Caccia, *David Lynch*, Il Castoro, Firenze 1993, p. 19-20.
4. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 2002, p. 14.
5. *Ivi*.
6. Paul Taylor, *Eraserhead*, in «Monthly Film Bulletin», vol. XLVI, n. 542, marzo 1979, p. 44.
7. Franz Kafka, "La metamorfosi", in *Kafka. Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 1989, p. 159.

Il compagno di viaggio Il doppiaggio italiano di *Una storia vera*

Conversazione con Omero Antonutti
Pasian di Prato, 3 settembre 2002

Che Una storia vera *(1999) abbia riportato David Lynch indietro nel tempo di circa venti anni, proprio al cospetto di un film come* The Elephant Man *(1980) con il quale si trova a condividere oltre che certe particolarità di ordine testuale (il cielo stellato dell'inquadratura iniziale) anche l'assoluta regolarità del racconto, lo hanno notato pressoché tutti. Se poi la vicenda personale di Alvin Straight appare eccezionale per il semplice e curioso paradosso che nel cinema americano attuale sono poche le figure e le situazioni di basso spessore spettacolare ad essere rappresentate, quella dell'uomo elefante, per simmetria, s'inscrive già di per sé al di fuori dell'ordinario.*
Dal canto suo, Una storia vera *propone in ogni caso un elemento di grande importanza e significato, che localizza questo film in uno spazio autonomo e che lo libera dalle sue più prossime parentele cinematografiche. Questo elemento è il tema del viaggio, che Lynch sviluppa muovendosi in controtendenza rispetto alle collaudate leggi di genere. Al viaggio inteso come momento liberatorio o come prova di coraggio per la conoscenza di un destino, Lynch contrappone un'idea di viaggio come puro e semplice spostamento, riappropriandosi in questo modo della sua essenzialità classica. Ma, nonostante tutto, il viaggio, in* Una storia vera, *mantiene comunque il suo statuto di parentesi e di sospensione dalla vita ordinaria.*
Luogo di accadimenti inconsueti, il viaggio costituisce anche in questo film lynchiano una realtà in cui, come fa notare Paolo Jedlowski, i legami vitali con la quotidianità inevitabilmente si allentano e ogni esperienza diventa praticabile[1].
Da simili considerazioni è partita la nostra conversazione con Omero Antonutti, che grazie al doppiaggio del protagonista di Una storia vera *si è aggiudicato il premio "Voci nell'ombra" 1999.*

Qual è stato il tuo primo impatto da spettatore, prima ancora che da doppiatore, con Una storia vera*? Quando ti fu proposto di doppiare uno dei personaggi del film avevi già avuto modo di conoscere le opere di David Lynch?*
A differenza dei film passati di Lynch, *Una storia vera* mi ha molto stupito. Mai mi sarei aspettato che Lynch potesse fare un

film così "intimo". Quando l'ho visto per la prima volta in lingua originale, non sapendo molto bene l'inglese, ho pensato che fosse un film noioso. In realtà, riguardandolo poi più volte, ho capito che non era così. È comunque vero che qui, rispetto alle precedenti opere, Lynch mantiene un ritmo lento. Ma c'è anche da dire che in *Una storia vera* non ci sono quelle cadute di tono, quelle sospensioni forzate, per cui lo spettatore è indotto a desiderare che al più presto il film si concluda. Quando ho avuto la possibilità di leggere con tutta tranquillità il testo dei dialoghi tradotti, alcuni aspetti del film mi hanno molto intrigato. In particolare la figura di Alvin è una figura rappresentativa di un'America che poche volte abbiamo visto al cinema. In un paese in cui tutto si brucia velocemente, tutto si consuma e tutto diventa rapido, curiosamente fa la sua comparsa un'altra immagine di America, incarnata dalla vicenda di questo vecchio. Ed è stata proprio questa la difficoltà maggiore che mi sono trovato ad affrontare. Il ritmo lento che accompagna la narrazione della storia di Alvin aveva bisogno di una sua forza interiore. L'operazione che normalmente si compie in Italia sui personaggi che devono essere doppiati è un'operazione che non comporta grosse perdite di energie: l'obiettivo è di dare al pubblico una traduzione dei dialoghi quanto più perfetta possibile, senza badare tanto alle qualità intrinseche dei personaggi che si doppiano. Con *Una storia vera* è stato tutto molto diverso.

Da alcuni decenni, soprattutto sulla base di alcuni scritti di Freud e Lacan, la teoria del cinema parla espressamente di identificazione cinematografica. Lo spettatore, nel corso della visione di un film, secondo questa ipotesi, sarebbe chiamato ad entrare nella storia che gli viene raccontata attraverso l'identificazione con uno o più personaggi che in essa vi prendono parte. Cosa puoi dirmi in questo senso a proposito del doppiatore? È anche lui uno spettatore come tutti gli altri, oppure è uno spettatore di secondo grado, implicato in modo del tutto diverso da quanto accade normalmente?

Numerose sono le tecniche utilizzate dai doppiatori. Personalmente, sia quando mi trovo a recitare al cinema e a teatro sia quando lavoro sul doppiaggio di un film, cerco di assumere una certa distanza dal personaggio che sono chiamato ad interpretare o a doppiare nei dialoghi. Sono sempre stato abituato a mantenere un rapporto "critico" con il personaggio, un distacco epico dalla sua figura, un distacco direi brechtiano. A teatro, ad esempio, preferisco che lo spettatore riceva l'emozione prima con il cervello che con il cuore; in questo modo evito di incappare in certo patetismo troppo facile.

Come ti sei comportato nel doppiare la voce di Alvin, il protagonista principale di Una storia vera*? Hai seguito una procedura particolare, oppure ti sei semplicemente affidato a delle modalità di lavoro ormai consolidate da tempo?*

Ho fatto parecchia fatica a doppiare la voce di Alvin. Il direttore del doppiaggio di questo film era una persona molto meticolosa che mi ha fatto soffrire molto. Lo scopo era infatti quello di evitare che la figura del vecchio risultasse troppo patetica. Alvin, nella versione italiana, non doveva assolutamente diventare un vecchio piagnucoloso e lamentoso; inoltre c'era il pericolo che, con un doppiaggio non rigoroso, si potesse cadere nello stereotipo e nella caricatura. L'obiettivo che mi sono prefissato è stato quello di riuscire a cavare da questo personaggio quell'asciuttezza, quella "verità" di carattere che inevitabilmente viene fuori dalla stessa storia che il film racconta.

Uno dei più autorevoli esegeti dell'opera dell'autore di Strade perdute, *Michel Chion, ha scritto, in una sua recente monografia dedicata al regista, che il suono, nelle pellicole di Lynch, «ha una funzione precisa, quella di spingerci avanti nel film, di farci subito sentire al suo interno, avviluppati dalla sua durata»[2]. Musica, rumori e voci, stando a questa prospettiva critica, definirebbero un* continuum *sonoro allo stesso tempo coeso e frammentario, in forma di contrappunto alla discontinuità visiva che marca molti film lynchiani. In ogni caso lo spettatore conserverebbe sempre, durante la loro visione, la sensazione di essere immerso all'interno delle immagini. Consideri questo aspetto dei film di Lynch un aspetto importante, con il quale hai poi dovuto fare i conti nel corso della tua esperienza di doppiaggio di* Una storia verra*?*

Ci sono alcuni autori, e uno di questi è Lynch, che considerano la colonna sonora come un personaggio. La musica, per esempio, per certi registi diventa un altro personaggio della finzione con cui si deve inevitabilmente fare i conti. La musica, in questo senso, non è un abbellimento e non serve per riempire dei "vuoti" drammatici all'interno dei film al fine di evitare in essi delle cadute di tensione. Ricordo in particolare i fratelli Taviani, che durante le riprese di una delle loro pellicole mi dissero di fare attenzione alla mia recitazione perché ad un certo punto sarebbe intervenuto un brano musicale con il quale la mia voce avrebbe dovuto entrare, per così dire, in sintonia. La parola dell'attore, accompagnata dal gesto, deve quindi necessariamente cercare di rapportarsi a ciò che il sonoro propone. Credo che Lynch nelle sue opere persegua gli stessi fini. Prendiamo *Una storia vera*: le sequenze che ci descrivono il passaggio di Alvin attraverso le immense praterie che si dispiegano dall'Iowa al Wisconsin sono *accompagnate* – è proprio il caso di dirlo – da una musica che si pone *accanto* alle immagini. Queste ultime sono attraversate da un sonoro di grande impatto emozionale, mai utilizzato però per connotare le situazioni in maniera drammatica. Si veda la scena finale del film, l'incontro tra Alvin e suo fratello: neanche qui Lynch sottolinea alcunché, lasciando semplicemente che la musica fluisca sulle immagini del cielo stellato.

Il tema forte del film è il viaggio. Alvin recupera un tagliaerba e si mette sulla strada per raggiungere suo fratello che vive a più di trecento miglia di distanza e che non vede da dieci anni. Bruno Fornara afferma che «Alvin Straight viaggia come non viaggia più nessuno, con una buona meta, portandosi appresso l'esperienza di una vita»[3]. Sei d'accordo con il contenuto di questa considerazione?

Sì, certo, sono d'accordo. La qualità straordinaria di *Una storia vera* sta proprio qui: nell'aver saputo raccontare una vicenda così semplice all'interno di un contesto produttivo, come quello americano, tutto orientato verso la spettacolarità dell'evento cinematografico. Facendo a meno della tecnologia degli effetti speciali e di un montaggio interamente giocato sulla velocità, Lynch, per questo film, si è appropriato di un tempo molto lento per narrare l'impresa di un personaggio che nel cinema americano attuale appare del tutto inconsueta. L'America filmata da Lynch non corrisponde all'America che la maggioranza dell'odierno cinema statunitense ritrae; l'America di *Una storia vera* è un paese dai tratti incontaminati, legato ad una dimensione pastorale, in cui le persone vivono del proprio lavoro, lontane dai quartieri alti delle grandi città e lontane dai grandi affari dei centri finanziari. Il viaggio intrapreso da Alvin, dunque, non ha nulla di psicanalitico, di esistenziale; egli viaggia su un tagliaerba esclusivamente per potersi incontrare con il proprio fratello, e il veicolo di cui si serve è l'unico mezzo di cui dispone per compiere questa attraversata.

Sono in molti ad indicare che, sotto la classicità delle immagini e l'estrema linearità del racconto di Una storia vera, *si cela in realtà il Lynch di sempre, quello delle escursioni nei territori dell'inconscio, delle incongruenze narrative, dei punti di non ritorno. Cosa pensi in merito?*

Potrà sembrare strano, ma sulle prime ho fatto fatica a convincermi che *Una storia vera* fosse un film di Lynch. Questa sorpresa mi ha molto affascinato. Questa pellicola ha tradito in modo positivo le mie aspettative di spettatore oltre che quelle, naturalmente, di doppiatore. Mi spiego meglio: se decido di andare a vedere, poniamo, un film dei fratelli Taviani, so già quello che mi aspetta; sin dalle prime immagini riconosco il loro stile, e tutto ciò fino ad un certo punto provoca in me il piacere della conoscenza. Il valore di questi due cineasti, intendiamoci, non è assolutamente in discussione; voglio semplicemente sottolineare il fatto che con *Una storia vera* Lynch, al contrario di molti autori presenti e passati, ha saputo contraddire le attese di numerosi spettatori cinematografici. Mi sono subito innamorato di questa pellicola dimenticando il nome del suo regista, e forse questo è potuto accadere perché immediatamente il personaggio di Alvin mi ha attratto. Al di là delle sue impronte autoriali, che pure lo qualificano come un film di Lynch a tutti gli effetti, *Una storia vera* colpisce per la sensibilità e l'eloquenza dimostrate nell'affrontare un tema così importante come l'amore fraterno.

A cura di Enrico Biasin

Note

1. Per Jedlowski «Quando si parte, i legami si allentano. [...] Ma che i legami si allentino è la condizione perché accada qualcosa» (Paolo Jedlowski, *Storie comuni. La narrazione della vita quotidiana*, Bruno Mondadori, Milano 2000).
2. Michel Chion, *David Lynch*, Lindau, Torino 1995, p. 56.
3. Bruno Fornara, *Festina lente*, in «Cineforum», a. XL, n. 3 (393), aprile 2000, p. 12.

La censura cinematografica a Trieste durante il Governo Militare Alleato

Alla fine della seconda guerra mondiale Trieste, invece d'essere libera come il resto d'Italia, si ritrovò ad essere governata, per ben nove anni, da militari anglo-americani. Conseguenza di questa situazione è che alcuni aspetti della storia cittadina di quegli anni rimangono poco noti. La possibilità di cimentarmi con un tema poco affrontato dalla ricerca storiografica è stata indubbiamente una delle ragioni che mi hanno convinto a scegliere come argomento di tesi la censura cinematografica a Trieste.

Dopo una lunga indagine, ho scoperto che tutta la documentazione relativa alla commissione incaricata di valutare i film per la città di Trieste non era disponibile al pubblico perché conservata presso l'archivio militare di Washington, con un vincolo di segretezza che si è protratto per cinquant'anni. Questo il motivo per cui non è stato scritto nulla in proposito.

Il Governo Militare Alleato operò a Trieste per nove anni, durante i quali il controllo sulla città andò modificandosi. Inizialmente molto rigido, in un secondo tempo, soprattutto dopo le elezioni amministrative del giugno 1948, che sancirono la netta sconfitta del fronte filo-jugoslavo, questo controllo diminuì e progressivamente si manifestò, da parte degli alleati, la volontà di assegnare l'intero territorio all'Italia. Questo cambiamento possiamo riscontrarlo anche nell'evoluzione della composizione della commissione cinema, costituita nella sua prima fase da tre militari e da un membro della polizia civile e successivamente, per lo più, da membri civili.

Il 17 giugno del 1946, con l'ordinanza n. 151 pubblicata sulla gazzetta del G.M.A., viene istituita la commissione cinematografica, composta da quattro persone: un ufficiale dell'Ufficio Informazioni Pubbliche, che ne diviene il presidente, un ufficiale del G.M.A., un ufficiale del Tredicesimo Corpo d'Armata, e un membro della polizia civile; tale commissione ha l'incarico di sovrintendere e controllare tutte le pellicole cinematografiche importate o girate nel territorio. La funzione della commissione è quella di esercitare una censura politica su tutti i film che vengono proiettati ai civili. I suoi due obiettivi principali sono, da un lato, aiutare il mantenimento dell'ordine pubblico proibendo ogni film che possa offendere la sensibilità politica di ciascuna delle comunità presenti sul territorio (italiana, jugoslava, anglo-americana), e, dall'altro, aiutare la propaganda alleata vietando tutti i film in conflitto con la politica governativa degli anglo-americani.

La censura morale del governo italiano è automaticamente accettata; anzi, i film che non possiedono il visto di censura italiano non vengono neppure esaminati dalla commissione.

Nel luglio del 1949 la commissione viene rinnovata, e vengono meglio specificati i suoi poteri. I membri che la compongono diventano cinque e sono totalmente diversi dai precedenti: il direttore di Radio Trieste (presidente), il vice direttore della stessa radio, un rappresentante del Dipartimento degli Interni, un rappresentante degli Affari legali ed un rappresentante della Sala di lettura alleata. La novità sta nell'articolo quattro del regolamento, in cui si stabilisce che chiunque proietti nella zona film senza il permesso della commissione può essere soggetto ad una sanzione che può andare da un minimo di 10.000 ad un massimo di 100.000 lire.

La nuova ordinanza completa, di fatto, i poteri della commissione, che può così iniziare un lavoro di censura finalmente regolarizzato da un decreto-legge (prima si procedeva intuitivamente e seguendo le singole iniziative del personale incaricato).

Il lavoro è intenso e difficile: intenso perché la quantità di pellicole che circolano nel territorio è notevole; difficile perché, in molti casi non è semplice prendere una decisione. Si iniziano comunque a stilare dei rapporti mensili o bimestrali, e grazie a questo materiale sono riuscita ad individuare i film che all'epoca furono censurati e di cui non avremmo altrimenti avuto notizia. I rapporti della commissione erano strutturati in maniera schematica e tutti erano simili tra loro: il primo punto era dedicato solitamente ai cinegiornali, e a volte ne venivano specificati i tagli da effettuare. Fino al marzo del 1948 ci furono continui tagli, poi, dopo una lettera di protesta del presidente della commissione al direttore dell'Incom – nella quale si faceva notare che in ogni cinegiornale compariva-no delle scene denigratorie degli americani – ci fu un cambiamento radicale.

Il secondo punto veniva riservato ai lungometraggi; ogni mese ne venivano esaminati circa una sessantina e, di questi, circa il 13% veniva censurato, almeno fino al marzo del 1948, anno in cui il controllo divenne più scrupoloso. Uno dei motivi di questo cambiamento di valutazione fu la pressione dei produttori (giugno 1948), i quali, assieme ai giornali italiani di Trieste, montarono una grossa campagna contro la commissione.

Altre notizie che si possono trovare nei rapporti riguardano quei film che venivano importati dalla Jugoslavia, che a volte erano film russi e a volte jugoslavi, e di cui per un mese si garantiva la licenza.

Accanto ai film censurati, perché di propaganda antialleata o anti-italiana, c'era tutta una serie di pellicole automaticamente cassate a prescindere dal contenuto; a questo gruppo appartenevano sia i film tedeschi, perché prodotti da un paese nemico, sia i film di genere gangster, perché mettevano in cattiva luce gli americani. Dopo il 1948 venne tolto, a molti di questi film, il divieto, ma si mantennero delle restrizioni per i film tedeschi appartenenti al periodo nazista.

Alla fine dell'anno venivano stilati dei rapporti riassuntivi che facevano il punto della situazione; nel 1948 la commissione approvò 907 film e ne proibì 43: a 22 film a soggetto non fu concessa la proiezione perché di produzione tedesca e perché girati durante il periodo bellico, 15 cinegiornali furono parzialmente tagliati poiché la loro proiezione avrebbe provocato dei disordini pubblici, 6 pellicole infine, fra film di finzione e cinegiornali, vennero in parte censurate perché alcune delle loro scene avrebbero leso il prestigio degli alleati nella zona.

All'interno della tesi ho poi analizzato nel dettaglio alcuni film tra quelli che più hanno fatto discutere la commissione. Vi troviamo esempi di film censurati perché colpevoli di mettere in cattiva luce gli americani, come nel caso di *Tombolo, paradiso nero* di Giorgio Ferroni, pellicola in cui viene raccontata la storia di una colonia di disertori americani neri che, assieme a delle prostitute e a dei contrabbandieri italiani, vivono nella pineta di Tombolo (isolotto nei pressi di Livorno) durante l'occupazione americana. Quello che la commissione non poteva tollerare erano le numerose scene di americani (curiosamente tutti neri o al massimo mulatti) che trafficavano clandestinamente con i contrabbandieri. Se il film originale durava 90 minuti, i tagli previsti ne ridussero la durata a 60, rendendone impossibile la proiezione come lungometraggio.

Mi sono anche occupata dei film girati a Trieste negli anni in cui la commissione era in funzione e delle reazioni di quest'ultima in proposito. L'esempio più interessante è *La linea bianca* di Luigi Zampa (titolo che poi mutò in *Cuori senza frontiere*), girato a S. Croce nel 1949. Si dice che a Zampa venne l'idea di girare questo film dopo aver visto una fotografia di Gorizia che mostrava la città divisa a metà da una linea bianca, tagliando in due alcune abitazioni e addirittura un cimitero. La cosa lo colpì talmente che decise di realizzare un film sull'argomento. Così, un rappresentante della Lux Film di Roma prese contatto con il direttore del P.I.O. (Public Information Office) per informarsi sulla possibilità di realizzare un film nel Territorio Libero di Trieste che parlasse delle tragedie umane di un paese diviso in due dal confine italo-sloveno. Il G.M.A. non oppose obbiezioni, limitandosi a sottolineare, nel copione, alcuni errori storici che vennero immediatamente corretti e pretendendo di cancellare dalla sceneggiatura alcune scene in cui figuravano delle truppe anglo-americane.

Nonostante il film non si occupasse di questioni etniche o politiche, scoppiò subito una polemica innescata dalla stampa slovena, che accusò il film di nazionalismo ancora prima della sua uscita. Zampa ne rimase sbalordito, tanto che indisse una conferenza stampa per puntualizzare le sue intenzioni. Ciò che il regista voleva semplicemente raccontare era l'assurdità di tutti i confini vista attraverso gli occhi dei bambini. Il film uscì a Trieste nel 1950, ma sui giornali se ne parlò poco, dal momento che la discussione si era già consumata durante le fasi della sua preparazione. La critica italiana di allora non gli dette troppo peso, giudicandolo un film dal tema impegnativo, forse poco adatto ad un regista come Zampa.

Un altro aspetto sul quale mi sono soffermata è quello dei documentari realizzati nella zona di Trieste nel periodo dell'occupazione americana e fatti oggetto di censura. *Addio mia cara Pola*, che fu realizzato da Gianni Alberto Vitrotti e che tratta della situazione di Pola dopo che fu dichiarata non italiana, si ricollega ad un film di cui mi sono ugualmente occupata, *La città dolente* (1948) di Mario Bonnard. Entrambe le pellicole vennero giudicate all'epoca pericolose per l'argomento patriottico trattato e per il rischio di incoraggiare disordini e suscitare proteste in Jugoslavia. I contenuti della storia raccontati dal film risultavano troppo recenti perché passassero inosservati a Trieste. Tornando al documentario, la commissione scoprì che a Bari, in seguito alla proiezione della pellicola, gli spettatori erano usciti dalla sala per manifestare a favore dell'italianità di Pola. Così la commissione fu ancora più motivata nel censurarlo. Dal 1947 al 1949 *Addio mia cara Pola* venne distribuito nel resto d'Italia; poi la Scalera lo comprò e, mettendo a disposizione altri filmati contenenti immagini di repertorio, diede la possibilità a Bonnard di realizzare il suo lungometraggio.

Uscendo dall'ambito della commissione, ho trovato anche della documentazione relativa alle proiezioni organizzate dal G.M.A. a Trieste a scopo didattico. Queste ultime erano destinate alle scuole, alle associazioni culturali e sportive, alla Croce Rossa, alla polizia e alle organizzazioni religiose. Si tratta per lo più di documentari aventi una funzione prettamente propagandistica: ad esempio, i documentari che mostrano il continente americano in tutti i suoi aspetti (culturali, economici, storici e naturali) venivano proiettati soprattutto nelle scuole o alla popolazione locale. C'erano poi delle "pellicole speciali", come quelle sul tema dell'eliminazione dei pregiudizi razziali.

Mensilmente si tenevano dalle 150 alle 300 proiezioni, e con il passare degli anni il pubblico raddoppiò rispondendo favorevolmente alle iniziative degli alleati.

Questi sono i punti salienti del mio lavoro che qui, per ovvie ragioni, ho trattato in maniera molto riassuntiva, solo per dare l'idea delle informazioni che ho acquisito visionando i documenti dell'archivio di Washington e di tutti quei dati che ho raccolto con un'attenta ricerca e un pizzico di fortuna.

Elisa Crevatin

Tesi di laurea discussa all'Università degli Studi di Udine, a.a. 2001-2002

CINERGIE

il cinema e le altre arti

5

Laboratori
Cinema
e Multimedia
dell'Università
di Udine

FORUM
Editrice
Universitaria
Udinese